Ioan Holban

PROFILURI EPICE CONTEMPORANE

CARTEA ROMÂNEASCĂ



IOAN HOLBAN

PROFILURI EPICE CONTEMPORANE



CARTEA ROMÂNEASCĂ
1987

CUVÎNT ÎNAINTE

Eminescu considera generația, acum mai bine de o sută de ani, drept un „credincios agent al istoriei". Această definiție, care se întemeia mai cu seamă pe observațiile făcute de marele poet asupra grupului de studenți români din Viena și a rolului lor în disputele politice ale vremii, este de mare actualitate astăzi, cînd „echipa cu care, vrem nu vrem, trecem prin lume" și-a desemnat, în mare parte, protagoniștii, „titularii" și „rezervele". Dispariția „școlilor", a curentelor, a cenaclurilor și a grupărilor de pe lîngă marile reviste („Sămănătorul", „Viața românească", „Gândirea", „Sburătorul", „Adevărul literar și artistic", „Universul literar", „Vremea") din primii patruzeci de ani ai acestui secol, este principalul motiv pentru care critica folosește în prezent, cu predilecție, criteriul generațiilor. Faptul că N. Iorga sau E. Lovinescu au putut scrie istorii quasi-complete ale literaturii contemporane lor, pe baza unor principii valabile și astăzi, care să permită organizarea unui *material* și a unei *materii* literare dintre cele mai complexe, poate fi un argument pentru afirmațiile de mai înainte; capitole precum „contribuția «Sburătorului» la dezvoltarea poeziei epice" sau „contribuția «Vieții românești»" nu și-au pierdut nimic din „actualitatea" lor, ele rămînînd pe mai departe repere sigure pentru orice demers istorico-literar asupra perioadei interbelice. Operația a fost posibilă din cauza existenței unor *structuri* ferm articulate, constituite tocmai pe temeiul programelor și grupărilor de pe lîngă revistele amintite. Epoca actuală este una de tranziție; structura, acea organizare internă

a fenomenului literar care permite elaborarea unor *principii* de „clasificare" și ierarhizare sigură a valorilor, este încă în curs de cristalizare : faptul se vădește și din ceea ce au reușit pînă acum să „adune" criticii în „tablourile" lor sinoptice. În afara încercărilor lui Nicolae Manolescu, Gheorghe Grigurcu, Liviu Leonte, Laurențiu Ulici și a altor cîțiva critici care au inclus în studii mai ample *fragmente* din literatura contemporană, subsumînd-o unor direcții constituite anterior (este cazul lui Nicolae Manolescu cu eseul său despre romanul românesc) sau să discute „pe secțiuni" fenomenul literar (după modelul : „critica", „poezia", „proza"), singuri Eugen Simion cu *Scriitori români de azi* și Cornel Ungureanu cu *Proza românească de azi* au vizat sinteza asupra literaturii contemporane, urmînd exemplul lovinescian sau adoptînd criteriul generațiilor. Rezultatele sînt încă destul de contradictorii pentru că lipsește o structură fermă atît la nivelul întregului, cît și la acela al părților componente, al operei fiecărui scriitor în parte ; un teren ceva mai sigur îl oferă, pentru moment, literatura generației '60.

Astăzi, reunirea unor scriitori pe lîngă revistele literare se face în virtutea unor afinități de multe ori de ordin sentimental, are cauze în genere conjuncturale și, numai în puține cazuri, se raportează la anume tendințe care se manifestă însă în limitele unui program unic. În primii ani ai afirmării generației '60 în proză și poezie au existat, totuși, cîteva grupări de scriitori — cum au fost cele din jurul revistelor „Steaua", „Luceafărul", „Viața românească", „Contemporanul", „Gazeta literară" — care au avut rostul de a promova valorile literaturii contemporane sau de a duce marile „bătălii" ideologice ale epocii și nu atît pe cel de a ilustra un program estetic, un curent sau o școală ; influența lor a fost decisivă (dacă ar fi să avem în vedere măcar „modelul «Steaua»" pentru deceniul șase și „Luceafărul" pentru cel următor) în recuperarea esteticului și a conjugării sale reale cu ideologicul. Cenaclurile active azi sînt constituite mai ales pe temeiul vîrstei și al specificului manifestării ultimei generații în literatură. Contestat și adoptat, nuanțat ori refuzat, minimalizat sau suprasolicitat, criteriul

generațiilor rămîne, cel puțin deocamdată, singurul instrument eficace în sistematizarea prozei noastre contemporane, cu scopul de a-i oferi o istorie a *valorilor*. O abordare a epicii actuale dinspre *formele* acesteia a fost făcută de Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe* și de Radu G. Țeposu în *Viața și opiniile personajelor*; acolo, selecția a fost însă foarte severă întrucît textele serveau unor sisteme anume cărora le era circumscrisă suta de ani a romanului românesc. Alte sinteze, precum cele ale lui Liviu Leonte din *Prozatori contemporani* și Cornel Ungureanu în *Proza românească de azi*, se referă la fenomenul romanesc contemporan din perspectiva generațiilor care s-au succedat începînd cu anii '60. Apariția acestei prime promoții de prozatori a fost precedată de momentul anului 1955 cînd au apărut *Bietul Ioanide* de G. Călinescu, *Moromeții* (volumul I) de Marin Preda și *Străinul* de Titus Popovici; aceste trei cărți deschideau, de fapt, orizontul prozei noastre contemporane, trasînd liniile de forță ale unor spații epice și conturînd profilul unor personaje (Ioanide, Moromete, Andrei Sabin) care au dobîndit, între timp, calitatea tipului reprezentativ pentru categoriile sociale (intelectualitatea și țărănimea) devenite centre de focalizare ale narațiunii în aproape întreaga noastră epică actuală. Esențial pentru înțelegerea mecanismului care a declanșat apariția generației „Preda", ca și pentru detectarea caracteristicilor scrisului acesteia, este romanul *Groapa*, una dintre cărțile „preliminare" ale promoției în cauză. La doi ani după *Bietul Ioanide, Moromeții* și *Străinul, Groapa* recîștiga pentru proza contemporană un teritoriu epic „nou" (G. M. Zamfirescu, I. Peltz și ceilalți prozatori interbelici ai periferiei bucureștene erau ca și uitați sau marginalizați) și schimba *atunci* un unghi de vedere asupra formulei realiste, introducînd perspectiva tragicului în așa-zisa „reflectare" a realului. Pînă în acel moment, proza noastră exista în orizontul valorii estetice prin cărțile — puține — ale unor scriitori „vechi" (Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, Geo Bogza, Zaharia Stancu) și doar prin trei titluri ale romancierilor „tineri": *Întîlnirea din pămînturi* și *Moromeții* de Marin Preda și *Străinul* de Titus Popovici. Cu mult deasupra imensei

cantități de literatură-maculatură care apărea în acei ani și care pune azi atîtea probleme în fața criticului oricît de harnic ar fi el, cărțile lui Marin Preda, cu deosebire, produseseră o breșă la nivelul înțelegerii adecvate a „transpunerii" vieții în structurile artisticului, dar inovația în planul tematicii și al alegerii spațiului epic nu avusese încă loc; *Intîlnirea din pămînturi* și *Moromeții* se mențineau în zona largă de interes a prozei timpului: satul și problemele colectivității sale. Nici *Străinul* nu aborda un spațiu nou; despre cel de-al doilea război mondial se scrisese mult, chiar dacă mediocru, încît romanul lui Titus Popovici a fost primit relativ cu ușurință de critica de întîmpinare.

În pofida condițiilor aparent favorabile, impuse de apariția acestor romane ale unor scriitori „tineri", care creau premisele unei alte perspective asupra realului și a modurilor sale de exprimare în textul literar, prozatorii generației '60 au debutat cu cărți nesemnificative, cunoscute astăzi doar de istoricul literar: pentru marele public, de numele lui George Bălăiță se leagă *Lumea în două zile* (1975) și nu *Călătoria* (1965), Augustin Buzura „începe" cu *Absenții* (1970) și nu cu *Capul Bunei Speranțe* (1963), iar Constantin Țoiu este știut drept autorul *Galeriei cu viță sălbatică* (1976), uitîndu-i-se *Moartea în pădure* (1965). Excepțiile sînt extrem de rare; cu debuturi deasupra „mediei" epicii acelor ani pot fi citați doar Nicolae Velea, Nicolae Breban și Paul Georgescu. Proza, spre deosebire de poezie, s-a desprins mai greu de „normele" deceniului șase și pentru faptul că majoritatea tinerilor romancieri și-au făcut ucenicia în reportaj, învățînd să răspundă prompt imperativelor ideologice ale momentului; prima etapă a revoluției nu se încheiase, evenimente cum erau cele ale finalizării cooperativizării, ale urbanizării și industrializării rapide cereau grabnice „reflectări" în nuvele și romane. Cu toate acestea și cu toate „pierderile" înregistrate ulterior de „echipa" anilor '60, primele cărți ale generației au creat contextul care a făcut posibile transformările radicale din anii următori. Prozatorii acestei generații (re)descopereau — chiar dacă timid încă — secretele scrierii *în relief*, gustul pentru profunzimi; de la „fotografiile" din cărțile

„programatice" ale anilor '50 se trece acum la imaginile mai complexe ale stereoscopului, în care apar ambiguități și iluzii, îndoieli și interogații, procese psihologice și lectura deschisă a realului. Prozatorii generației '60 au revigorat, mai cu seamă prin cărțile ulterioare debutului, interesul pentru roman ; explicația trebuie căutată în forța de polarizare pe care *personajul literar* reîncepe să o exercite în spațiul romanesc propriu-zis, cît și în acela corespondent, al vieții cititorului ; substanța nouă, construcția și personajul reprezintă cele trei elemente care „fac" proza și-i acordă la celălalt pol, al receptării, statutul genului literar „la zi" : pe scriitorul acelor ani îl atrăgea spre roman *mirajul construcției,* al edificării unei lumi „concrete", mai aproape de existența sa socială decît sistemul abstract al semnelor poetice, în timp ce cititorul începea să caute în textul romanesc *personajul,* chipul din oglindă, omul de alături pe care norocul sau nenorocul l-au adus pe scena literaturii. Personajul începe să fie înțeles și altfel decît în ipostazele „eroice" cu care ne obișnuiseră cărțile deceniului șase. Pactul creației și pactul lecturii își descoperă premisa în ceea ce aș numi *convenția verosimilității* care oferă „schema" dezvoltării unei întregi serii de romane, aparținînd generației '60, aflate (nu întîmplător) la cota cea mai înaltă a interesului cititorilor. *„Scriu (povestesc) despre ceea ce știu"* — iată noua „deviză" a prozatorilor acestei promoții : „Voi fi un povestitor foarte exact", promite protagonistul romanului *Țara îndepărtată* al lui Sorin Titel, de pildă. Naratorii din romanele lui Marin Preda, D. R. Popescu, Augustin Buzura, George Bălăiță, Nicolae Breban, Constantin Țoiu, Petre Sălcudeanu, Dumitru Popescu întrețin relații cît se poate de clare cu trecutul și, în consecință, vor urmări întotdeauna adecvarea *modului* povestirii la *substanța* celor relatate. Iluzia lui *„sînt acolo"*, pe care o afirmă naratorii din romanele generației, corespunde, în instanța lecturii, celeilalte iluzii, a lui *„am fost acolo"*, pe care cititorii o caută de la cuvîntul primei pagini a cărților acestor prozatori : în această dublă ipostază a iluziei *textului* stă, de altfel, rolul „terapeutic" pe care îl are povestea atît pentru cel ce o creează (ori

reproduce), cît și pentru cel care o citește : „Important este c-*am vorbit*, și acum parcă îmi este mai ușor“, își spune doctorul Tisu din *Pasărea și umbra*, la fel cum cititorul își va spune „important este c-*am citit*, și acum parcă îmi este mai ușor“.

Cu aceste premise, se poate vorbi despre *recuperarea cititorului* odată cu recîștigarea esteticului de către generația anilor '60. Multe dintre romanele acestor scriitori — *Cel mai iubit dintre pămînteni*, *Vînătoarea regală*, *Fețele tăcerii*, *Galeria cu viță sălbatică*, *Biblioteca din Alexandria*, *Pumnul și palma* — își circumscriu materia epică „obsedantului deceniu“ șase ; prima explicație a interesului pentru această perioadă trebuie căutată în ceea ce aș numi *foamea de adevăr* pe care o resimt acut atît autorii, cît și cititorii acestor cărți : acesta ar fi elementul care unește creația și lectura romanului politic. Faptul că aceste romane și orizontul de așteptare al cititorilor au creat o „modă“, din care nu lipsesc linia vetustă, tiparul greșit și falsa atitudine, se datorează, în principal (atunci cînd nu este vorba de lipsa de talent), contradicțiilor sau neînțelegerii cu care este privită poziția scriitorului față de *adevărul istoric* și, mai ales, față de *adevărul uman* al epocii ; cred că tocmai această ezitare provoacă ceea ce s-a numit „inadecvare a realității din viață la aceea din text“, implicînd și nefericita reapariție a „tezismului sociologic“. Romanul nu are a scrie viața „așa cum a fost“, în detaliul său istoric sau spectacular (o arestare, o destituire, o nedreptate, o excludere sînt, în genere, elementele așa-zisei „rețete“ a romanului „de succes“, în fapt, a textelor epigonice create de cărțile amintite), dar are a reface dimensiunile reale ale existenței umane — *condiția* sa —, confruntate cu evenimentele *majore* din planul social ; romanul scrie viața la timpul trecut, o reface, recreînd-o astfel, și tocmai de aceea cititorul este interesat, în primul rînd, de adevărul uman constituit *atunci*, devenit *acum* (în instanța lecturii) termen de referință. De altfel, toată istoria romanului s-a scris mai întîi prin filtrul acestui adevăr ; căci care este interesul real pentru „adevărul istoric“ atunci cînd citim *Demonii* lui Dostoievski, *Ulysses* al lui Joyce, *Castelul* lui Kafka, *Roșu și negru* al lui Stendhal, *Comedia umană* a

lui Balzac sau *In căutarea timpului pierdut* al lui Proust ? Măsura valorii romanului este aceea a existenței umane închise între copertile sale, așa cum omul este adevărata măsură a istoriei : „tezismul sociologic" și „inadecvarea realității din viață la aceea din text" sînt efectele încercării de a „înșela" unul din cele două adevăruri sau pe amîndouă la un loc.

Generația '60 ilustrează poate cel mai bine definiția lui Eminescu ; ea s-a dorit — prin ceea ce a scris și a făptuit în viața noastră literară — un „agent al istoriei". Înainte însă de a ajunge la acest „statut", prozatorul anilor '60 a trebuit să se „recupereze" pe sine ca *scriitor,* să *devină* scriitor ; două sînt, în opinia mea, textele care precizează tipul prozatorului acestei generații, problemele sale, conștiința, modul de receptare și „tratare" a realului în roman. Primul este *Viața ca o pradă* a lui Marin Preda ; aici se rostește prozatorul *realist,* cel care preia în chipul cel mai direct misiunea „agentului istoriei". De altfel, Marin Preda a fost protagonistul acestei generații, chiar dacă prima sa carte apăruse cu zece ani înainte de debutul marii majorități a promoției '60 (acesta este și motivul pentru care am dat numele său generației în cauză). Deși capitolul pe care i l-am rezervat în această carte ar putea părea minimalizator (ca număr de pagini și ca arie a interpretării), dificultatea de a cuprinde într-o sinteză de dimensiuni acceptabile întreaga creație a lui Marin Preda este reală și, în cazul acestui volum, aproape imposibil de depășit : este foarte probabil că *Profiluri epice contemporane* ar fi devenit o monografie a operei lui Marin Preda. Pe de altă parte, *Viața ca o pradă,* deși publicată mai tîrziu, re-prezintă imaginea fidelă a scriitorului generației '60, a felului cum și-a scris cărțile, conturînd profilul unuia dintre tipurile esențiale de prozator al acestei promoții. Pactul autobiografic, care organizează textul acestei cărți, este definit prin ceea ce aș numi *refuzul ficțiunii.* „Clauză" principală a „contractului" naratorului-personaj cu cititorul său, acest refuz al ficțiunii precizează calitatea statutului scriitorului însuși, depășind cadrele stricte ale textului pentru a-și proiecta semnificațiile la nivelul întregii opere și la destinul prozatorului realist al generației '60. O scenă revelatoare în



acest sens îl are ca protagonist pe elevul Marin Preda de la școala normală ; un coleg, Ion M. Ion, a scris „cea mai bună *«povestire neobișnuită»* din toată clasa", primită cu mare interes de profesori și elevi ; reacția normalistului Marin Preda o anticipă pe aceea a scriitorului de mai tîrziu : „Rîdeau toți, afară de mine, care nu înțelegeam de ce rîd ceilalți : tot ce citea colegul meu mi se păreau minciuni, lucruri incredibile, și *mă miram* că nimeni nu bagă de seamă. Cum s-a luat după un cocoș care a zburat peste coșar, cum l-a apucat un cal cu dinții de fund și l-a aruncat afară din grajd, cum a căzut într-o fîntînă și a ieșit de-acolo deșelat și răscăcărat...". *Mirarea* trece în *uluire* atunci cînd adolescentul Marin Preda are în față imaginea unei existențe pentru care ficțiunea a devenit un *modus vivendi* : „Credeam că la maturitate o să se lase de astfel de istorii, ca să descopăr *uluit* că nu, dimpotrivă, le avea și la douăzeci și cinci de ani." Mirările, uluirile și preferințele copilului sau adolescentului din școala normală conturează o anume *calitate* a percepției omului și, apoi, a scriitorului atît asupra lumii, cît și asupra scrisului care o povestește : fabulațiile lui Ion M. Ion îl fac să simtă brusc „intrusiunea fantasticului în viața reală", dar și sentimentul excluderii „din această lume aleasă" : delimitarea fermă a zonei care separă fantasticul de realitate și acest „complex" al inaderenței la ficțiune constituie, în fapt, două dintre elementele care definesc profilul scriitorului realist și al personajului său, din toată proza generației „Preda".

Celălalt „model" al prozatorului generației îl găsim în nuvela *Leul albastru* a lui Dumitru Radu Popescu ; episodul unei lucrări la limba română dintr-un gimnaziu orădean de altădată conturează „tipul" scriitorului care se îndreaptă spre „orizontul lumii arhaice", spre fantastic și fantasmagoric și pentru care realul este una dintre posibilitățile „tălmăcirii" propriilor vise. Elevii acelui gimnaziu aveau de scris „o *întîmplare adevărată* din timpul vacanței de Paști", iar pentru păstrarea obiectivității în apreciere li s-a indicat să nu semneze ; peste două zile, profesorul a adus lucrările corectate, declarînd-o „cea mai interesantă" pe aceea intitulată *Casa arsă* în care autorul, anonim deocamdată, povestea o

scenă dramatică petrecută într-un sat din Oltenia ; calificativului „interesantă“, acordat de profesor, i se alătură cel al elevilor care declară în cor că „e bună“ : „E bună, au răspuns toţi, neştiind a cui e lucrarea. Şi dacă nu e cumva o glumă de-a profesorului. El ne mai citise odată o lucrare a unui elev mai mare, cel mai bun din şcoală, şi cei ce se repeziseră s-o facă praf, crezînd că e a unui coleg absent, mai slab, se făcură de ruşine cînd le spusese a cui e lucrarea. Mai ales se temeau că vor fi luaţi la bătaie de acel elev. Aşa că nu mai riscau“ ; numai că aflînd cine e autorul, profesorul nu mai repetă judecata dată iniţial lucrării anonime, invitînd elevii la discuţii : „Ei, ce ziceţi băieţi, cum e, de ce e bună ? S-o discutăm ! Să ne dăm fiecare părerea. Cine vrea să-ncea-pă ?“. Şi elevii nu-şi dezmint profesorul ; unuia nu-i „sînt clare unele lucruri“, altuia i se pare totul „neverosimil“, cineva aruncă un „neinteresantă“, altcineva pronunţă cuvîntul „sentimentală“, în fine, povestea autorului deconspirat este „nerealistă“ şi „cam cu religie prin ea“ ; în faţa acestei avalanşe de observaţii, care şterge definitiv promiţătorul „interesant“ de la început, autorului nu-i mai rămîne altceva decît „o scîrbă“ provocată nu atît de media şase care „îi iese“ în final, ci, mai ales, de cele două serii de judecăţi critice care anulează realităţile compunerii : „nerealist“ şi „neverosimil“ contestă *adevărul* naraţiunii, „neinteresantă“ şi „sentimentală“ minimalizează *dramatismul* evenimentelor relatate, iar acel „cam cu religie prin ea“ insinuează *„tendinţa“* lucrării. Situaţie opusă aceleia din clasa normalistului Preda. Receptarea primei încercări literare a elevului Popescu D. stă sub semnul exigenţelor pe care le impune *criteriul verosimilităţii,* iar „moda“ discuţiilor din şcoală o reflectă fidel pe aceea din exteriorul ei. Această semnificaţie subtextuală a episodului descrie un arc peste timp, căpătînd valoarea exemplului pentru cealaltă direcţie de dezvoltare a prozei generaţiei „Preda“ : *povestea neobişnuită* şi *întîmplarea adevărată* (Popescu D. ar fi trebuit să se afle în clasa şcolii normale, iar Preda Marin în aceea a gimnaziului orădean !) sînt temele mari ale epicii acestei promoţii : refuzînd „povestea neobişnuită“, romancierul realist va scrie „întîmplări adevărate“, în vreme ce celă-



lalt scriitor, autor al unei „compuneri nerealiste", va transpune realul prin „povestiri neobișnuite" : la capătul celor două „serii" se află normalistul Preda Marin și elevul Popescu D.

Perioada anilor 1965—1970 este aceea a unei mari efervescențe, prozatorii descoperind acum necesitatea (dar și plăcerea) *experimentului ;* și, mai cu seamă, au libertatea de a o face. Din acest climat care afirmă, în primul rînd, libertatea de expresie, accentuîndu-se asupra diversității stilurilor și modalităților artistice, se va ivi *romanul condiției umane* al unor Alexandru Ivasiuc, Norman Manea, Romulus Guga, Mircea Ciobanu. Promoția „Ivasiuc" debutează în cu totul alte condiții decît generația „Preda" ; acum nu mai este nevoie de romanul-reportaj, marile procese sociale și economice și-au găsit făgașul, aflîndu-se în plină desfășurare și cristalizare, fapt care produce efecte dintre cele mai pozitive în climatul cultural românesc : apar reviste săptămînale de cultură noi, provincia începe să concureze valoric „centrul", se înființează edituri, posturi de radio teritoriale etc. În literatură sînt admise și încurajate experimentele de tot felul ; în acești ani se manifestă pregnant influența lui Kafka, a lui Dostoievski, a existențialismului și a onirismului în proză. Trecerea aceasta foarte rapidă de la „schemă" la libertatea de exprimare artistică nu a produs imediat capodopere ; prozatorul trebuia să se obișnuiască cu noua stare de lucruri, să-și caute „timbrul" specific în multitudinea variantelor care se aflau în fața sa : efectele se vor vedea în timp, o dată cu apariția în deceniul opt a unor cărți fundamentale care își găsesc premisele în climatul acestor ani. Deocamdată, prozatorul este preocupat de „teoretizări" din dorința de a-și preciza „programul" și de a realiza mult dorita distanțare de „schemă". Cel care o face primul și într-un mod consecvent este Alexandru Ivasiuc ; cine citește astăzi cele două cărți de eseuri — *Radicalitate și valoare* și *Pro domo* —, ca și interviurile publicate anterior în presă, poate stabili cu exactitate programul estetic al unei promoții literare care a determinat în chip decisiv evoluția epicii noastre contemporane.

„Mi se pare că partea rezistentă a creației scriitorilor generației din care fac parte — spune Alexandru Ivasiuc într-unul dintre eseurile sale — se poate pune sub semnul luptei împotriva abstracțiunii și schemei, chiar dacă uneori îmbracă o formă deosebit de abstractă. Spaima de cuvînt, ca realitate fantomatică fără încărcătură afectivă, la Nichita Stănescu, foamea de concret la Ion Alexandru, efortul de descifrare a esenței umane în scurgerea timpului la Cezar Baltag, orientarea virulentă spre problemele etice în ultimele producții ale lui Adrian Păunescu, spre a vorbi de poeți, au o notă comună (...). Generația noastră, stînd sub semnul luptei împotriva schemei abstracte, e o reacție la generalul privat de particular, încearcă să facă un continuu elogiu al nuanței și diferențierii." Două sînt reperele față de care Alexandru Ivasiuc definește calitatea propriului scris și aceea a manifestării promoției sale în evoluția literaturii noastre contemporane ; prima referință, aceea care *delimitează* două moduri de a concepe proza, o constituie epica anilor '50, adică — spune Ivasiuc — *Moromeții.* Cel de-al doilea punct de reper, acela care *unește* cărțile aparținînd unei generații literare, este căutat în poezia anilor '60, adică Nichita Stănescu, Ion Alexandru, Cezar Baltag, Adrian Păunescu. Observațiile din acest eseu *(Tînărul Marx — contemporanul nostru)* nu privesc însă modul raportării prozatorului la generația epică de dinaintea sa, al cărei debut se produsese în perioada 1958—1965 ; nu doar momentul debutului, dar, în primul rînd, lupta împotriva „schemei abstracte", efortul „nuanței și diferențierii", renunțarea la tematica tradițională și adoptarea unor noi tehnici narative — iată cîteva elemente care despart două generații literare, chiar dacă, în timp, unii revin la lucruri vechi, iar alții își înnoiesc substanțial recuzita epică ; *generația „Preda"* și *promoția „Ivasiuc"* nu sînt doar două repere la care istoria literaturii române contemporane face apel din necesități „didactice", ci reprezintă două momente distincte în procesul evoluției prozei postbelice : promoția lui Alexandru Ivasiuc începe cu... Alexandru Ivasiuc.

Fapt confirmat pe deplin de primul volum, *Vestibul,* scrisul lui Alexandru Ivasiuc — și al întregii promoții



pe care o anunță — se plasează pe alte coordonate ale înțelegerii raportului dintre operă, realitate și conștiința scriitorului ; resortul esențial îl constituie ceea ce Alexandru Ivasiuc numește *angajare,* un concept pe care prozatorii deceniului șase l-au considerat doar în latura sa politică și ideologică : pentru noua generație, angajarea „nu mai este un deziderat politic sau ideologic, numai, ci și unul *estetic,* valoric". Altfel spus, în cadrul unei opțiuni *ideologice* comune, scriitorii de după 23 August 1944 se diferențiază prin înțelegerea deosebită a raportului literaturii cu istoria, cu socialul și cu teoria marxistă a devenirii acestora ; ceea ce reușesc prozatorii promoției din care face parte Alexandru Ivasiuc este asumarea unui mod de „a gîndi istoric și social" — cum spune romancierul în articolul *A gîndi istoric* — și de „a avea o viziune largă, globală asupra societății, a nu te opri de la nici un nivel, a vedea marile determinante istorice, liniile lui majore, așa cum s-au realizat ele concret, în sfîșiere cu formele vechiului, nu rareori un conflict interior". Perspectiva integratoare și radicalitatea analizei, eliberarea de prejudecăți, plonjarea în materia realului și descoperirea „formelor mișcătoare" ale acestuia — iată premisele realizării *„operei majore",* a Romanului care „nu poate fi decît social" și care își propune să exprime raporturile omului cu lumea prin intermediul *„întrebării istorice" ;* din această perspectivă, proza promoției lui Alexandru Ivasiuc se înscrie în efortul noii literaturi de a accentua „istoricitatea formelor sociale, de a sublinia acțiunea timpului".

Într-o pagină din volumul *Pro domo,* datată „6 aprilie 1972", Alexandru Ivasiuc definește ceea ce s-ar putea numi *regula percepției* lumii de către personajul din romanele promoției sale : „nimic nu este adevărat dacă nu e produsul funcției noastre active și creatoare". La 1919, eroina Hortensiei Papadat-Bengescu își preciza, în aceiași termeni, raportul său cu realitatea : „nimic nu e real, nici te posedă, cînd nu e îngăduit de suflet", spune Lilia, personajul-narator din *Marea,* prima proză a volumului de debut, *Ape adînci.* Dincolo de sugestia sur-

prinzătoare a *identității* profilului uman al celor două personaje, pe care le separă aproape cincizeci de ani de experiment narativ, cele două fraze stabilesc ceea ce aș numi o *„poetică“ a romanului de analiză* din epica noastră ; personajul nu-și poate exprima ființa interioară decît în zona intimității cu sine, trecînd realul prin filtrul privirii, al sufletului și al conștiinței : *eul* și *lumea, conștiința* și *societatea* sînt termenii unui raport din ipostazierile căruia s-au scris istoria eroinei Hortensiei la 1920 și istoria celor din neamul Dunca, la 1970 : redescoperind esteticul și recucerind tradiția prozei noastre de analiză, scrisul promoției „Ivasiuc“ oferă imaginea reconfortantă a *continuității* care caracterizează spațiul literaturii noastre, împotriva tuturor „schemelor“ și „obsedantelor“ decenii. Înțelegerea realismului ca „dezghiocare“ a naturii, căutarea realului în textura prezentului și, de aici, caracterul social și politic al romanelor acestei promoții, constituie elemente care împlinesc o formulă epică al cărei principiu a fost stabilit atunci cînd proza de analiză s-a constituit ca direcție nouă în literatura română. Și căutarea personajului care să aibă toate atributele *omului creator,* ale individului care creează în fiecare secundă raporturile sale cu oamenii, trebuie pusă în legătură cu exigențele prozei unor Camil Petrescu, Anton Holban sau Hortensia Papadat-Bengescu. Mai mult încă, acum se repune în drepturi *personajul tragic* care „își include limitarea ca singură modalitate de viață“ și prin care suferința revine în literatură întrucît sensul său este „nobil, creator“ ; personajul care suferă pentru că își asumă în mod absolut principiile, pentru că existența sa re-cunoaște sentimentul de incertitudine și pentru că *a fi* înseamnă, în jurul său, mai puțin decît *a avea* — iată statutul personajului din romanul de analiză, pe care prozatorii promoției „Ivasiuc“ îl regăsesc pentru proza noastră. Opera lui Alexandru Ivasiuc, ca, de altfel, a întregii sale promoții, se circumscrie *romanului condiției umane,* căruia îi sînt proprii radicalitatea viziunii și perspectiva pe care o deschide abordarea raportului tensional dintre *ideal* și *real,* dintre ceea ce este și ceea ce trebuie să fie, dintre prezent și viitor, plecînd, în primul rînd, de la înțelegerea adecvată a experienței trecutului.

Epoca în care apar cărţile promoţiei „Ivasiuc" este una a necesităţii unei noi „poetici" a textului și a asumării depline a dimensiunii istorice; într-un interviu acordat lui Nicolae Dragoş şi apărut în „Scînteia" (nr. 8.263 din 30 noiembrie 1969), Alexandru Ivasiuc afirma că „relaţia fundamentală pentru epoca noastră — și, deci, și pentru scriitor — nu este raportul dintre încercările individuale și destinul individual, cît raportul dintre un destin individual și un destin istoric"; literatura nouă redescoperă însăși finalitatea sa în acest raport al omului cu istoria, văzut ca o relaţie de *geneză reciprocă* pentru că, iată, „*omul este istoria,* el o creează liber, este determinat de ea în aceeași măsură în care o determină". Iar dacă romanele promoţiei își află substanța în limitele zonei pe care o conturează această relaţie fundamentală, demersul prozatorului se dezvăluie sub semnul *radicalităţii* care înseamnă, înainte de toate, „o reîntoarcere la întrebare, o revoltă împotriva inutilei complexităţii și a complicării fără sfîrșit". Pentru Alexandru Ivasiuc, radicalitatea își află temeiul în dialectică și modalitatea esenţială a manifestării sale prin punerea în discuție a înseși condiţiei umane — „punct terminus al oricărei radicalităţi, care ajunge cu necesitate la o viziune filozofică nouă a omului și a locului său în univers". Două sînt efectele principale ale radicalităţii perspectivei scriitorului asupra lumii, ale efortului ajungerii la această nouă viziune filosofică; mai întîi, se produc mutaţii definitive în planul conştiinţei artistice, al concepţiei scriitorului asupra finalităţii gestului său: astfel, rolul literaturii este acela „de a menţine treze toate funcţiile care menţin ființa umană flexibilă, complexă, dezvoltată echilibrat, de a menţine acel nonconformism funciar, acea putinţă de originalitate și dispoziţie critică, nu înţeleasă ca o contestaţie anarhică, desigur, ci ca o formă de libertate și demnitate interioară". În planul organizării textului, al discursului narativ, încercarea de a contura acea zonă de contact a filosofiei și existenţei impune prozatorului modalitatea eseistică: romanul care devine „eseu, adică încercare și mai ales un jurnal de gîndire" și al cărui obiect este „gîndirea însăși, și nu numai produsul ei finit" este *cartea-efigie* a promoţiei „Ivasiuc".

Aceleași idei se pot regăsi și în intervențiile teoretice ale altor prozatori din această promoție, dovedind încă o dată existența unui „program“ estetic ferm articulat. Într-un text din volumul *Anii de ucenicie ai lui August Prostul*, de pildă, Norman Manea face cîteva disocieri în marginea raportului care se stabilește între *„model“* și *„receptarea noului“* : „Demersul artistic, inexistent în afara originalității stilistice și a observației adînci, n-are desigur decît de cîștigat prin scrutarea căilor sinuoase ce declanșează, sting și aplatizează inițiativele și înfruntările umane... nicidecum prin inventarierea sau inventarea unor oricît de spectaculoase conflicte.“ Intenția polemică este evidentă ; opțiunea pentru abordarea din interior a dinamicii devenirii individului este termenul „opozant“ al epicii „spectaculare“, bazată pe conflict și intrigă, scrisă de „industriași“ ai prozei, mai mult sau mai puțin talentați, dar, în primul rînd, eficienți. Sensul existenței individului, care se relevă prin cunoaștere și memorie, restabilirea echilibrului totdeauna oscilant dintre „interesele“ societății și ale insului, cultul exactității și al adevărului, găsirea temeiului, a „semnificatului“ vieții prin apărarea demnității și înlăturarea apatiei, concepерea textului ca mod de organizare a realului — acestea reprezintă datele interogației active (problematice) a promoției „Ivasiuc“ și a cărților sale care sînt, aproape în totalitatea lor, *romane-mozaic*. Acest nou mod de a înțelege sensul relației scriitorului cu istoria, cu sine și cu societatea a marcat afirmarea promoției ’70 ; primele cărți ale lui Vasile Andru, Radu Ciobanu, Gabriel Gafița, Vasile Sălăjan, Gheorghe Schwartz, Radu Mareș, Grigore Ilisei, Mihai Sin, Marcel Constantin Runcanu, Eugen Uricaru, Gabriela Adameșteanu, Petre Anghel, Ioan Dan Nicolescu apăreau în climatul favorabil valorii, ostil imposturii, creat de promoția „Ivasiuc“.

Dacă evoluția acestei promoții se încadra în limitele previzibile ale dezvoltării prozei noastre de după 1960, apariția unei „enclave“ în anii ’70 a produs o nouă orientare a cărei importanță se va preciza abia peste zece ani. O dată cu ivirea „scriitorilor tîrgoviștenі“, proza noastră contemporană a dobîndit un spațiu nou, puțin sau

chiar deloc cercetat anterior, grupul romancierilor născuți sau formați în ambianța tîrgovișteană impunînd în jurul anilor '70 o formulă narativă deosebită de aceea frecventată de majoritatea prozatorilor din acel moment și anunțînd cu un deceniu mai înainte cîteva direcții ale epicii generației '80. Cărțile acestora, îndelung elaborate, cu un destin a cărui „deviză“ a fost așteptarea (a existat, după cum mărturisesc scriitorii înșiși, un legămînt conform căruia nici unul dintre absolvenții liceului „Ienăchiță Văcărescu“ din Tîrgoviște nu-și va publica volumele înainte de patruzeci de ani), au surprins prin noutatea procedeelor narative folosite în texte care nu sînt nici romane, nici povestiri, nuvele sau schițe, ci, pur și simplu, *texte* : în această opțiune se poate recunoaște, de altfel, și prima dintre legăturile pe care proza tîrgoviștenilor le stabilește cu aceea a tinerilor debutanți din deceniul nouă. Există, apoi, o sumă de alte motive și teme literare comune celor două „școli“, elementele care conferă coeziunea acestora, peste timp și dincolo de distanțele pe care le presupun vîrsta și, mai cu seamă, „orizontul de așteptare“ al cititorului, fiind mult mai numeroase și mai importante decît cele cîteva fragile hotare despărțitoare ; literatura ca trecere în text a realului și biografiei, rolul privirii, funcțiile codului cultural, tentația absolută a experimentului, preferințe literare sau chiar muzicale comune (Bach, Scarlatti), provocarea cititorului, de-construirea textului pentru a lăsa construcția pe seama celui care parcurge paginile cărții, textul ca ex-punere a existenței, folosirea persoanei întîi și părăsirea modului „clasic“, inaderența la orice fel de „dogmă“ estetică care s-ar putea numi „regulă“ de compoziție — acestea sînt elementele de referință ale amintitei legături dintre două experimente narative despre care se poate spune că s-au produs de două ori : în 1970 și în 1980.

Primul cîștig în ordinea creației pe care l-au adus „tîrgoviștenii“ și, apoi, generația '80, este *recuperarea eului*, a subiectivității celui care scrie, întoarcerea autorului — cum spune Eugen Simion — în interiorul textului pe care îl produce : „Adevărul istoric — scrie un tînăr prozator — va fi, cu oarecare decalaj de timp, la

îndemîna oricui. Adevărul tău și al meu însă, dacă îmi va scăpa azi, nu-l vom mai ști.“ *Adevărul istoric* și *adevărul individului* sînt două obiective deosebite pentru „poetici“ narative diferite : romanele generației „Preda“ și, cel puțin parțial, ale promoției „Ivasiuc“ încercau să se substituie manualului de istorie, documentului (suplinindu-le lipsurile), reconstituind o epocă și urmărind în chip obsedant *relația* insului cu textura politică și socială a perioadei deceniului șase, în vreme ce tînăra generație de romancieri vizează adevărul individului pe care caută a-l defini *„aici“* și *„acum“*. Obiectivul declarat este acum *trans-formarea* lumii în text și nu *transferarea* acesteia, cele două infinitive lungi desemnînd prin ele însele zonele ce despart două moduri de a scrie și de a concepe poziția cărții și a autorului ei în realitate. Multe dintre volumele generației ’80 vor fi niște experimente ale „decalajului mediu“ dintre *trăire* și *scriere,* tinzînd spre anulare, adică spre ceea ce aș numi *gradul zero al istoricității romanești*. Această substituire a realului prin text nu constituie atît o *estetică* nouă sau o reluare, în alți termeni, a celei „realiste“, cît o *etică* a altor raporturi dintre autor și personajul care este primul său cititor. Pînă la a fi „sincer“ (așa cum ar cere-o un roman „autobiografic“ sau un jurnal — specii care circumscriu, în buna tradiție a „tîrgoviștenilor“, marea majoritate a cărților tinerilor), autorul este abil, experimentează, folosește tehnici proiective, procedee pe care doar el le cunoaște, amuzîndu-se apoi prin a crea o tipologie în funcție de reacțiile cititorului, ale primilor săi cititori pe care i-a transformat în personaje : nimic nu rezistă acestor tehnici ce folosesc *cuvîntul* pentru a reproduce întocmai o *imagine* oferită „cu sînge rece“ de aparatul de filmat care nu mai este sensibil la afecte, pudoare ori „strategie“ a relațiilor umane și sociale ; obiectivul aparatului de filmat înlocuiește astfel „fotografia“ anilor ’50, caseta stereoscopului folosită prin anii ’60 și banda de magnetofon care se folosea în romanele „cu martori“ din jurul anilor ’70. Cărțile noii generații își află premisele în efortul *citirii* lumii și a sinelui prin recuperarea *banalului* și a termenului său „opozant“, *trăirea vie;* viața nu mai poate fi „reflectată“ sau „mimată“, măștile cad, per-

sonajele devin niște „simboluri vii", iar zilele își scriu singure (pe măsură ce se trăiesc adică) textul în care se cuprind, ca într-o sacoșă încăpătoare, gînduri, fapte imaginate, lecturi dar, mai ales, experiență directă.

S-a vorbit mult despre *codificarea* realului prin modalitatea jurnalului și a experimentelor acestei generații. Termenul nu trebuie însă înțeles ca intenție de a „încifra" realitatea, de a o ascunde în spatele unei texturi în fața căreia cititorul cedează, de cele mai multe ori, fie din comoditate, fie din cauza supralicitării „codului" respectiv, ci ca o *trans-formare* a realului în text, acel real și *numai el* propunînd cititorului mesajul cu care a venit în literatură de acolo, din spațiul trăirii : *„ochiul în lume"* este secretul care produce literatura și lectura. Un astfel de text presupune refuzul ficțiunii și asumarea deplină a viului, a polimorfului, iar scrierea sa înseamnă mers, „înaintare sub ochii cititorului", impact între „zvîrcolirea" de a trăi a celor din text și a celor din viață ; sigur că acest tip de proză implică și priză la real și memorialistică și cazuistică și informație și puțină derută, refuzînd inventia, „potrivirea" întîmplărilor. Codificarea realului înseamnă, apoi, *topirea* acestuia în text ; iar prima consecință este „dispariția" personajului (în înțelesul de „erou" al unor evenimente), a numelui ca centru polarizator al narațiunii, pentru ca autorul să caute *tipul* reprezentativ, să selecteze nu „viața" (în ceea ce are ea spectacular), ci „revelatoriul" (printre ultimele experimente în această direcție se remarcă volumul lui Daniel Vighi, *Povestiri cu strada depozitului).* În fine, codificarea realului înseamnă *anexarea* sa ; dacă prozatorii generației „Preda" și ai promoției „Ivasiuc" puneau accentul pe „adevărul" reconstituirii unei epoci revolute, pentru noul val, important este a anexa realitatea, a o spune (scrie) *„așa cum este"*. Sînt, aici, în fond, două tipuri de „realism" ; cel al generației '80 se exprimă în acest registru de-acum inconfundabil : „Fragmentarismul și incertitudinea, discontinuitatea, absența epicului ca o consecință a fenomenelor sociale — iată tot atîtea certitudini ale acestui realism care știe «că tot ceea ce este scris există, trăiește în același timp cu tine»". Perspectivele diferite asupra realului pot fi puse în evidență la toate nivelele;

dacă modelele literare ale anilor '50 (*Mitrea Cocor, Desculț, Bărăgan* etc.) aveau în vedere lumea care *era făcută*, iar generația „Preda" se întorcea spre lumea care *se face*, prozatorii tineri percep realul ca pe un organism care face individul, îl modelează, îl exprimă și se lasă exprimat de acesta : pasiv, reflexiv și activ — iată cele trei ipostaze ale unui verb care poate fi pus la toate diatezele, precizînd și prin aceasta sensul de evoluție al prozei noastre contemporane. Atitudinea diferită implică și distanțări în ordinea folosirii limbajului narativ : *tensiunea confruntării*, specifică romanelor generației „Preda" și celor ale promoției „Ivasiuc", devine, la tinerii noului val, *tensiune a exprimării*.

Scrisul iese astfel de sub pecetea *descrierii* pentru a intra în zodia *făptuirii*. Nu este vorba, așadar, doar despre „manieră" — cum s-a spus adesea —, ci despre o concepție asupra limbajului și, totodată, despre perspectiva asupra relației autor-text-cititor, care înnoiesc substanțial mijloacele de exprimare ale epicii noastre actuale. „Breșa" și „pîrtia", create odată cu apariția primelor volume ale generației (aparținînd lui Ștefan Agopian, Mircea Nedelciu, Radu Țuculescu, Alexandru Vlad, Constantin Stan, Adriana Bittel, Tudor Dumitru Savu, Sorin Preda, Tudor Vlad, Stelian Tănase, Gheorghe Crăciun, Nicolae Iliescu, George Cușnarencu, Adina Kenereș), fac posibil un nou mod de a citi proza, tinerii selectîndu-și publicul dintre oamenii dispuși să „lucreze" în timpul lecturii, „să făptuiască" independent un alt enunț, complementar celui dintre copertele cărții. Calitatea esențială a prozei devine, acum, *reflexivitatea* (nu alta era „miza" autorilor de texte de la 1970) ; textul este înțeles ca o ființă al cărei metabolism se conduce după legi proprii, străine convențiilor „clasice" ale lecturii, dar cît se poate de familiare realității trăirii : între altele, textul este „conștient de împrejurările propriei elaborări", nu poate fi „captat" decît de un ochi „alertat", istoria sa legîndu-se de *forma* paginii, a locului destinat (importanța aspectului formal, a „aranjării în pagină", este evidentă în multe cărți ale „textualiștilor"). Se face, apoi, o distincție tranșantă între *a descrie* și *a scrie*, între *a reproduce* și *a spune* cuvintele ; de aici, momentele *acțiunii* și *„tex-*

tuării", succesive în povestirea tradițională, încearcă a fi în proza „textualistă" — *coincidente*.

„Socializarea" textului, de care vorbesc insistent mulți „desantiști", se identifică, deseori, cu ceea ce s-a numit „dezgolirea" procedeelor ; prozatorii generației '80 își stabilesc (definesc) „din mers" tehnica narativă, o pun la dispoziția cititorului, îi arată cum se scrie și cum trebuie citit textul ; producerea, ca și receptarea literaturii nu mai au nimic „secret", epoca socializării extreme a oricărui tip de informație fiind, în aceeași măsură, epoca unei comunicări pe alte temeiuri între autorul și cititorul textului : „arătînd" procedeul scrierii, autorul își provoacă interlocutorii, le cere participarea la construcția edificiului epic, îi invită să producă literatură : amintita anexare a realului presupune, în primul rînd poate, *anexarea cititorului,* după ce acesta fusese „recuperat" de precedentele generații literare. Tinerii cunosc bine modurile povestirii moderne, pe baza cărora se proiectează (și la noi) vîrsta postmodernistă a prozei, decupajul și montajul secvențelor epice, intersectarea planurilor, povestirea intertextuală, „competiția" vocilor, precum și un fel „agresiv" de a scrie — acestea sînt elementele esențiale prin care volumele noului val solicită capacitatea de a construi epic a cititorului : interesul acestuia este cu atît mai mare cu cît autorul îi oferă șansa participării și plăcerea (estetică) de a descoperi pe cont propriu un mod al folosirii timpului și spațiului cărții în orizontul (re)cunoașterii lumii.

Afirmarea generației '80 în proză, ca și crearea acestui public nou dispus să „construiască" pe măsură ce citește, reprezintă, indiscutabil, fenomenele cele mai interesante din stricta noastră actualitate literară. Se poartă încă destule discuții în jurul conceptului de „generație", se laudă sau se contestă, uneori nejustificat de violent, „textualismul", debutează în fiecare an, începînd cu 1979, cam patru-cinci prozatori care surprind prin... maturitate, se alcătuiesc antologii, funcționează eficient cîteva cenacluri de proză, se scrie mult, căutîndu-se cu febrilitate perspective noi. La șapte ani de la debut, generația '80 există și polarizează atît interesul publicului larg, cît și atenția cititorilor care dețin rubrici săptămînale (lu-

nare) la o publicație. Față de debuturile prozatorilor din generația „Preda", cele ale generației '80 sînt mult mai semnificative în ordine valorică ; distanțele se explică, în primul rînd, prin climatul literar și nivelul de înțelegere în general (la constituirea cărora au participat toate promoțiile anterioare), ca și prin influența școlii în special : prezența la catedrele universitare a unor critici și istorici literari care scriu și în publicațiile literare, de la Ov. S. Crohmălniceanu la Livius Ciocârlie, de la Al. Piru la Marian Papahagi, de la Nicolae Manolescu la Ion Pop și de la Eugen Simion la Al. Călinescu, se dovedește a fi decisivă în această privință : „școala de literatură" a revenit, cum era firesc, în amfiteatrele universităților. Sigur că evoluția pe termen lung a generației '80 nu poate fi prognozată decît cu totul aproximativ ; „pierderile" sînt inerente dar, cel puțin deocamdată, se cuvine să citim cu aceeași luare-aminte cărțile tinerilor prozatori, pe cît au făcut-o criticii din anii '60 cu volumele de debut ale generației „Preda".

Dacă din cele circa 300 000 de pagini, cîte am citit pentru a scrie această carte, vor rămîne 30 000, adică 10%, în acest procent minim un loc însemnat îl ocupă și „desantul" anilor '80. Dar acesta nu este decît un studiu de etapă, în chip fatal incomplet și care a încercat să ofere un prim filtru valoric prin însăși selecția autorilor ; din motivele amintite, aceștia nu se însumează în carte după alte criterii decît acela al anului în care am putut consemna debutul editorial. Vîrsta biologică nu a contat decît atunci cînd ea a coincis cu aceea a *creației* : prozatorii sînt grupați în „generații" și „promoții" după anul cînd au debutat și, mai ales, după modul cum scrisul lor răspunde unor exigențe valorice, unor afinități stilistice și unor invariante tematice, a căror pondere trebuie căutată nu atît în acest *Cuvînt înainte*, cît în textele care urmează : din care lipsesc referințele la ultimele cărți ale unor prozatori, apărute după data predării manuscrisului : adică : *Logica* de Radu Cosașu, *Orașul îngerilor* al lui Dumitru Radu Popescu, *Drumuri de fum* de Corneliu Ștefanache, *Ultima tentație* a lui Platon Pardău, *Licitația* lui Mircea Horia Simionescu, *Schimbarea la față* de Mihai Sin, *Stăpînirea de sine* de Eugen Uricaru, *Vară*

tîrzie a lui Constantin Stan, *Frigul verii* de Alexandru Vlad, *De-a lungul fluviului* de Tudor Dumitru Savu; cum se vede, s-au adunat destule volume, în numai cîteva luni, unele dintre aceste cărţi fiind esenţiale pentru înţelegerea întregii creaţii a autorilor lor. Proza contemporană este un organism viu — vorba, discret tautologică, a textualiştilor mai vechi sau mai noi —, căruia nu i se pot studia, deocamdată, decît etapele evoluţiei.

I. GENERAŢIA „PREDA“

MARIN PREDA

Introducerea și finalul unei scrieri reprezintă mai mult decît primele și ultimele fraze din text ; acestea sînt părţi de povestire care, din punctul de vedere al ansamblului epic cuprins între limitele lor, asigură funcţii foarte precise. Introducerea servește, în primul rînd, ca expoziţiune ; ea prezintă anticipativ lumea care va fi dezvăluită în paginile cărţii și invită cititorul la o călătorie plină de „neprevăzut“ sau, dimpotrivă, monotonă, în universul încă necunoscut numit pe copertă. Secvența care deschide volumul *Viaţa ca o pradă* al lui Marin Preda constituie o astfel de „introducere“, vizînd atît *textul,* cît și *existenţa* celui care l-a scris : „Aventura conștiinţei mele a început într-o zi de iarnă cînd o anumită întîrziere m-a făcut să înţeleg deodată că exist. Era multă lume în casă, fiinţe mari așezate în cerc pe scaune mici și care se uitau la mine cu priviri de recunoaștere, dar parcă îmi spuneau cu ostilitate, te vedem, ești de-al nostru, dar ce faci ? Atunci am auzit o voce : «Lăsaţi-l în pace ! Na, mă, și pe-asta !» Și cel ce rostise aceste cuvinte a luat de undeva de pe sobă o pîine mare și rotundă și mi-a întins-o. Atunci mi-am dat seama că ţineam strîns ceva în braţe, tot o pîine, și că asta era cauza privirilor rele îndreptate asupra mea. Pusesem mîna pe pîinea de pe masă care era a tuturor și nu mai vroiam să dau la nimeni din ea. Iar acel om, de care ascultau toţi, în loc să mi-o ia cu forţa, cum furioși se pare că vroiau ceilalţi, făcîndu-mă să scot răcnete, îmi mai dăduse una : «Ia-o, mă, și pe-asta !» Parcă m-am trezit dintr-un somn. M-am uitat la toţi liniștit și am pus încet și cuminte pîi-

nea din brațe pe masă. Nimeni nu mai m-a luat după aceea în seamă, au început să rupă din ea și să mănînce.“ Există aici, mai întîi, semnul unei predestinări „epice“ a destinului lui Marin Preda; aventura conștiinței, totuna cu aventura scrisului său, nu începe nici cu un gînd, nici cu o lectură sau o revelație de ordin spiritual, ci cu o *întîmplare* și cîteva *cuvinte* ale căror dimensiuni par a „programa“ existența protagonistului acestei scene: ea se va desfășura printre întîmplări care se ordonează în texte după regulile cuvîntului, așa cum pilitura de fier se așează într-o *formă* anume în prezența magnetului. Secvența de deschidere a textului surprinde, așadar, clipa trecerii ființei din spațiul guvernat de *instinct* în acela dirijat de *conștiință*, a plămădirii *formei* din ceea ce este *inform*, anticipînd substanța narativă a întregii cărți: „aventura conștiinței“ și „întîmplările“ care proiectează reperele acesteia vor constitui materia epică anunțată, mai înainte de semnificațiile titlului de pe copertă: *viața* („întîmplarea“) va fi *„prada“* textului (conștiinței), iar *cuvîntul* este „forța magică“ declanșînd resorturile lui „a fi“, identificîndu-le mereu cu cele ale lui „a scrie“. Întîmplarea și cuvintele rostite în această secvență a textului fixează raportul dintre conștiință și instinct, un raport care, pînă a deveni *literar*, parte constitutivă a universului romanesc, este, iată, *existențial*: „Din această întîmplare ar reieși că instinctele de acaparare m-au dus departe în viață, ceea ce nu s-a dovedit. Totuși aventurile vieții noastre sînt ale conștiinței, deși viața ei adevărată nu e niciodată liberă de instincte și nu o dată e neputincioasă în fața lor, în rău, dar și în bine“; plecînd de la această „morală“ a „fabulei“ relatate mai înainte, ochiul naratorului urmărește atent „gîlceava“ instinctului cu conștiința în gesturile, cuvintele și gîndurile copilului sau adolescentului pentru a descoperi aici prima vîrstă a *scriitorului*; „întîmplarea“ aparține copilăriei, dar protagonistul „aventurii conștiinței“, pe care o declanșează scena petrecută într-o zi de iarnă, este scriitorul.

Iar premisa demersului retrospectiv al acestuia este *pactul autobiografic* prin intermediul căruia textul este supus unei încercări de *verificare* atît din partea cititо-

rului, cît și din aceea a autorului său ; în *Viața ca o pradă,* cititorul se confruntă cu o adevărată *obsesie a autenticității* pentru că punctul final vizat de narator nu este *verosimilul* (ceea ce poate fi crezut), ci *adevărul* (ceea ce trebuie crezut) : pe traiectul care se precizează astfel între cei doi poli acționează pactul autobiografic, nelăsînd cititorului alternativa opțiunii între a crede sau a nu crede cele povestite. Această subtilă corelație care se creează între verosimil și adevăr constituie, în fapt, o ipostază a raportului mai general ce se stabilește între *roman,* ca text verosimil și *autobiografie,* ca re-prezentare a adevărului. Calea urmată de text de la verosimil la adevăr stă sub semnul pertinenței referentului ; forța acestuia plasează *Viața ca o pradă* în spațiul pactului autobiografic, purtînd marca efortului naratorului de a reconstitui adevărul despre sine.

Înainte de a semna acest pact al autenticității, autorul dezvăluie o *stare* interioară care stabilește de la început reperul esențial al condiției autobiografului : „Dar eu nu vreau să povestesc aici «amintiri», ci doar lucruri pe care le contemplu și azi cu un sentiment de neliniște că s-ar fi putut totuși să nu aibă loc, și atunci nici lumina care le însoțește azi în amintire să nu fi existat..." Refuzat doar aparent, demersul autobiografic își găsește esența în această stare de totdeauna a celui care se întoarce la capătul vieții, luînd totul de la început ca și cum nu s-ar fi întîmplat nimic, așteptînd ca totul să se întîmple pornind de la această clipă a revenirii în urmă, căutîndu-se pe sine cel de *acum* în ființa care a trăit *atunci ;* pentru a putea fi *scrise,* toate evenimentele vieții trebuie *retrăite* cu aceeași participare afectivă din clipa producerii lor : instanța scriiturii se confundă aici cu aceea a viețuirii. Asemeni bucuriei lui Ion Creangă (rememorînd obiectele și faptele copilăriei „parcă-mi saltă și acum inima de bucurie !", spune acesta în finalul unui fragment celebru al *Amintirilor* sale), *lumina* lui Marin Preda traduce acea implicare emoțională a autobiografului în universul povestit, pe care oricare alt tip de dramatizare nu o poate comunica decît la modul implicit ; chiar dacă atît de diferite prin specificul substanței lor epice, *Amintiri din copilărie* și *Viața ca o*

pradă comunică prin această stare lăuntrică a autobiografului : „lumina" și „bucuria" sînt dovezi ale intensității trăirii actualizate care autentifică povestirea trecutului. Cele două „mișcări" temporale, specifice autobiografiei literare și identificate în secvența de deschidere a textului lui Marin Preda — retrospecția explicită și anticiparea implicită —, se întîlnesc în actul amintirii pentru a se anula, plasînd astfel aducerea-aminte în perfectă coincidență cu redescoperirea faptelor ; Marin Preda în *Viața ca o pradă,* ca și Creangă în *Amintirile* sale, nu suprapune două stadii cronologice și afective separate : nu este un prezent care vorbește *despre* trecut, ci un trecut care vorbește *în* prezent.

Conturat mai întîi prin această stare interioară a autobiografului, care stă sub semnul *hipotipozei* — acea „figură" retorică prin intermediul căreia trecutul poate fi identificat în prezent —, pactul autobiografic care organizează textul acestei cărți este definit prin ceea ce aș numi *refuzul ficțiunii.* „Clauză" esențială a „contractului" naratorului cu cititorul său, acest refuz al ficțiunii precizează calitatea statutului scriitorului însuși, depășind cadrele textului pentru a-și proiecta semnificațiile la nivelul întregii opere. Iată, în acest sens, o scenă revelatoare al cărei protagonist este elevul Marin Preda de la școala normală ; un coleg al său, Ion M. Ion, a scris „cea mai bună «povestire neobișnuită» din toată clasa", primită cu mare interes de învățători și elevi ; reacția normalistului Marin Preda o anticipă pe aceea a scriitorului de mai tîrziu : „Rîdeau toți, afară de mine, care nu înțelegeam de ce rîd ceilalți : tot ceea ce citea colegul meu mi se păreau minciuni, lucruri incredibile, și mă *miram* că nimeni nu bagă de seamă. Cum s-a luat după un cocoș care a zburat peste coșar, cum l-a apucat un cal cu dinții de fund și l-a aruncat afară din grajd, cum a căzut într-o fîntînă și a ieșit de-acolo deșelat și răscăcărat..." *Mirarea* trece în *uluire* atunci cînd adolescentul Marin Preda are în față imaginea unei existențe pentru care ficțiunea a devenit un „modus vivendi" ; „Credeam că la maturitate o să se lase de astfel de istorii, ca să descopăr *uluit* că nu, dimpotrivă, le avea și la douăzeci și cinci de ani." Mirările, uluirile și

preferințele copilului sau adolescentului din școala normală conturează o anume *calitate* a percepției omului și, apoi, a scriitorului atît asupra lumii, cît și asupra scrisului care o povestește : fabulațiile lui Ion M. Ion îl fac să simtă brusc „intrusiunea fantasticului în viața reală“, dar și sentimentul excluderii „din această lume aleasă“ : delimitarea fermă a zonei care separă fantasticul de realitate și acest „complex“ al inaderenței la ficțiune constituie, în fapt, două dintre elementele care definesc profilul scriitorului realist.

Lecturile de mai tîrziu vor fi trecute și ele prin filtrul aceleiași concepții asupra relației dintre individ și realitate, dintre viață și text ; Marin Preda citește marile cărți ale literaturii universale cu aceeași ironică distanțare față de tot ceea ce nu este real : „După *Însemnările unui nebun* ale lui Gogol, domnul Goliadkin mi s-a părut puțin interesant. Faptul că se vedea pe sine în altul, un alt Goliadkin care i-o lua totdeauna înainte într-o postură amenințătoare, realizînd ceea ce el doar gîndea, un dușman al său, nu mă impresiona cîtuși de puțin. Să citești însă scrisorile unei cățele, asta da nebun, mai ales că un surîs sarcastic apărea dincolo de pagini...“ ; mirarea și uluiala copilăriei devin, la vîrsta maturității, *ironie :* Goliadkin „n-avea nici un haz“ pentru că *„nu cunoscusem niciodată un nebun adevărat,* ci doar un fel de Don Quijote care se scrîntise din dragoste, cutreiera, pe un fel de Rosinantă din Siliștea, cîmpurile și pădurile, alergînd după fantoma iubirii lui. Îl chema Chiran...“ Tot ceea ce scapă de sub impactul *cunoașterii directe,* prin trăire, intră în zona acestei ironii acide căreia îi cade victimă, iată, și Swift : „Swift nu m-a tulburat și nu m-a neliniștit deloc postura în care punea el animalul numit Yahoo. Recunoșteam omul în prada pornirilor lui obscure, inferior, evident, purității unui cal. Cunoșteam caii. Eram trimis cu ei să-i pasc și ne confundam în intenții : «Voi pașteți, eu citesc. Nu intrați în porumb că vă bat».“ Textul citit se raportează la experiența trăită, aventura culturală neputînd avea loc decît în acel spațiu cunoscut, familial, familiar, *securizant :* textul se cere citit și apoi scris doar prin filtrul vieții. Iar dacă dimensiunile și atributele ficțiu-

nii sînt anulate prin „umanizarea“ lor în limitele acestui spaţiu securizant, tot ceea ce este „viaţă“ în cărţile citite impresionează pe viitorul scriitor ; Feodor Pavlovici Karamazov este „simpatizat“ pentru că „era plin de viaţă“, textele lui Gogol nu-l interesează prin „rătăcirile“ lor, ci prin „spectacolul vieţii“ care „poate stîrni în noi acel sentiment de salvare, de eliberare a gîndului, de triumf asupra a ceea ce e diform şi grotesc“, Rebreanu este preferat lui Jean Giono şi lui Reymont pentru că „mi se părea mai viguros şi mai epic“, pentru ca altădată, discutînd cu Sorana Ţopa despre Krishnamurti, naratorul să „blocheze“ entuziasmul interlocutoarei în faţa „gratuităţii“ teoriilor indianului cu această întrebare-ghilotină : „Domnul Krishnamurti din ce trăieşte, fiindcă ştiu că în India mor oamenii pe stradă de foame...“ : Marin Preda opune mereu *lumea dată* aceleia *ideale* cu credinţa că arta trebuie să se supună determinărilor vieţii. Cu această premisă a lecturii, cărţile cunoscute în „pragul formării idealurilor“ au a răspunde la cele două întrebări fundamentale : „Ce este un om ? Ce este o conştiinţă ?“ ; „omul“ (personajul) lui Marin Preda se va defini prin calitatea trăirii sale în spaţiul vieţii „aşa cum este“, iar conştiinţa acestuia va fi reflectarea realităţii şi, în acelaşi timp, resortul evoluţiei sale în istorie.

Scenei care dezvăluie acel *refuz al ficţiunii* i-ar putea fi opusă o secvenţă a cărei semnificaţie pare că o anulează pe aceea a evenimentelor consumate în clasa de la şcoala normală ; punînd pentru prima dată o pereche de ochelari pentru a-şi corecta miopia, protagonistul are revelaţia lumii în totalitatea şi diversitatea ei : „Am ieşit afară şi am văzut lumea aşa cum era. Mi se părea că nu mai gîndesc, că nu mai pot să fiu atent la mine însumi, *violentat* cum eram de imagini şi culori orbitoare. Nu-mi plăcea... Parcă eram separat de mine însumi. Oamenii, străzile, reclamele pe care acum le citeam de departe, mă sileau să le văd împotriva voinţei mele, golindu-mă de ceea ce ştiam că sînt, singur eu şi restul o foială prin care treceam nepăsător“ ; lentilele ochelarilor reprezintă obiectivul prin care se realizează *racordul* fiinţei la structurile realităţii, „ignorată“ pînă

atunci; *vederea* lumii înseamnă *re-cunoașterea* sa, iar clipa acestei revelații este pragul pe care îl trece eul de la condiția celui singur cu sine la aceea a *risipirii în lucruri*. *„Ieșirea din viață“* prin ficțiune, dar și *„intrarea în viață“* prin vedere sînt la fel de *violente*; personajul cărții își definește structura interioară între *atracția* spre realitate, în numele căreia contestă ficțiunea și *teama* („neplăcerea“) contactului cu lumea, provocată de imaginea acelei alternative a risipirii în lucruri și a „imposibilității“ gîndirii („mi se părea că nu mai gîndesc“); Marin Preda judecă textele citite (Gogol, Swift, Dostoievski, Tolstoi) sau auzite (Ion M. Ion) prin prisma vieții, iar viața — din perspectiva eului; privită astfel, existența însăși devine ficțiune — creație a celui care „imagina“ pentru că nu putea „vedea“.

Cu semnificații aparent contradictorii, cele două scene își deschid perspectivele spre două realități distincte; dacă pentru *scriitor* definitorie este această *„neîncredere în lucruri nefirești“*, pentru *om* „supapa“ este *„neîncrederea în evenimente“*: despărțindu-se pentru totdeauna de tatăl său, adolescentul face această mărturisire semnificativă: „Nu credeam în adevărul evenimentelor care se petreceau, așa cum nu credeam în lucrurile nefirești. Acest sentiment de neîncredere care mi se năștea în conștiință în acea toamnă era adînc și cu anii a devenit foarte stabil și m-a eliberat pentru multă vreme de presiunea timpului tragic...“; neîncrederea omului în evenimentele dramatice care se consumau sub ochii săi este măsura de siguranță de care are nevoie adolescentul din Siliștea, venit în Bucureștiul anilor '40; țăranul simte pericolul unui timp care nu mai are răbdare, încercînd să iasă din zona impactului cu vertijul acestuia prin asumarea deplină a acestui sentiment al neîncrederii: adolescentul din Siliștea *privește* realitățile politice și sociale ale acelor ani, evitînd opțiunea, așteptînd parcă să treacă timpul „tragic“, pregătit să asiste la *spectacolul* vieții și refuzînd un rol în „distribuția“ sa. Celor două „neîncrederi“ — a scriitorului în „lucrurile nefirești“ și a omului în „adevărul evenimentelor“ — le răspunde într-un plan interior *încrederea secretă* în forța talentului, stimulată în anii debutului de

criticii nedogmatici ai momentului (Paul Georgescu și Ov. S. Crohmălniceanu) ; această „încredere secretă", marcă a artistului adevărat, este pusă în evidență, de pildă, într-una dintre „convorbirile" sale cu Paul Georgescu : la întrebarea din priviri a acestuia („Atunci ce mă credeam ?"), Marin Preda răspunde astfel : „O să văd eu, am spus cu nepăsare, dar cu o încredere secretă pe care n-o dezvăluiam" ; acest *„o să văd eu"* filtrează subtil dar categoric acea încredere în talentul literar, „încăpățînarea țărănească" de a dovedi ceea ce interlocutorul pare numai că neagă.

Convingerea conform căreia realitatea determină nașterea și existența textului străbate de la un capăt la altul această carte a lui Marin Preda ; subiectele literaturii sînt „smulse din viața cunoscută", ea, viața, fiind pentru scriitorul tînăr „o pradă care nu cedează dacă nu știi de unde s-o apuci". *Viața ca o pradă* este, în primul rînd, cartea acestei convingeri ferme și, totodată, o *carte de învățătură* a vieții ; după aproape fiecare experiență trăită, naratorul fixează semnificația acesteia în „orizontul de așteptare" al literaturii ; de exemplu, o teză la matematică și întîmplările legate de episodul acesta fac explicită relația romanescă de mai tîrziu dintre *condiția „figurantului"* și *spectacolul afirmării* celor „puternici" : „Mi-am dat atunci bine seama de umilințele pe care trebuie să le îndure cel care este pe nedrept printre ultimii într-o profesiune sau pe scara ierarhiei sociale. El nu are cuvînt, chiar dacă își dă seama că se află în posesia adevărului. El nu e auzit chiar dacă se exprimă. Nu-l crede nimeni, sau zice că a auzit și el asta undeva. El nu există, e un simplu figurant, condamnat să asiste neputincios, strivit de împrejurări sau de demonul său interior, la spectacolul afirmării celorlalți." Tot așa, mariajul eșuat al Floricăi cu Ilie impune o constatare care intră în „recuzita" viitorului prozator : „singurătatea celor părăsiți nu e chinuitoare din iubire, ci din pricina chiar a acelei singurătăți." În acest text, ca în toate romanele de mai tîrziu, cititorul descoperă o sumă de aforisme care vin din *experiența autorului,* umede de viață, comunicate numai întrucît sînt rodul acesteia :

„Cînd spiritul stă prea mult fixat asupra unei singure idei, intensitatea lui slăbește“; „Preferăm să fugim în mod laș, decît să mărturisim un lucru neînsemnat“; „O ură mare nu poate fi învinsă printr-o iubire mică!“; „Dragostea e ca moartea, îți intră în suflet și totul amorțește în tine, alungă ceea ce era înainte ființa ta intimă și se instalează în ea.“ Aceste aforisme reprezintă reperele „culturale“ ale trăirii, la care naratorul ajunge parcurgînd un traseu ce pleacă de la experiența vieții spre textul literar; discursul autobiografic recuperează tot ceea ce literatura însăși a autorului său pare a fi pierdut: altfel spus, romanele lui Marin Preda primesc aici viață din chiar viața sa: „Nicăieri nu a fost timp în cele o mie de pagini ale *Moromeților* să povestesc călătoria pe care a făcut-o Nicolae (erou a cărui copilărie era a mea), cu tatăl său, la vîrsta de doisprezece ani, la Cîmpu-Lung“; timpul „pierdut“ de literatură este „recuperat“ prin amintire, viața cerînd a fi scrisă în Totul său; tot astfel, la școala „de arte și meserii“ de la Miroși se învață ceea ce se face la fierăria lui Iocan, întrebările pe care și le pune adolescentul în fața realităților politice ale anilor '40 anunță *Delirul*, pentru ca în Ilie, Nilă și Florica viitorul prozator să-și contureze tipul romanesc (în București, aceștia rămîn „țărani, nu mahalagii“): viața trebuie, mai întîi, *trăită*, apoi *învățată* și, în cele din urmă, *scrisă* — acesta este mesajul pe care îl transmite *Viața ca o pradă*, proiectînd semnificațiile sale asupra întregii literaturi a lui Marin Preda și, mai mult încă, asupra scrisului întregii generații literare din care face parte autorul *Moromeților*.

Viața ca o pradă este cartea *devenirii* unui scriitor, și, în aceeași măsură, cartea necesității rostirii adevărului despre ceea ce trebuie *să fie* un scriitor. Traiectul pe care îl parcurge fiul țăranului din Siliștea de la banca școlii din sat pînă în redacția „Vieții românești“ poate fi surprins în două dintre reperele sale esențiale; mai întîi a fost cuvîntul: „Am devenit scriitor descoperind treptat forța lui magică (a cuvîntului — n.n.), pînă ce într-o zi, spre șaptesprezece ani, am încercat să-l fixez pe hîrtie.“ Forța magică a cuvîntului — descoperire a adolescentului — înseamnă posibilitatea exprimării „*su-*

fletului uman“ și a „*lumii*“ în care se proiectează acesta; corelațiile dintre cele două elemente vor constitui spațiul romanesc de mai tîrziu. Iar dacă forța cuvîntului *se descoperă*, știința mînuirii acestuia *se învață*: o dată cu marile lecturi — spune Marin Preda — „am început *să și învăț* să fiu scriitor, nu numai să fiu pur și simplu, cu unicul dar care mă făcuse să înțeleg că exist, cel al auzului...“. Descoperind cuvîntul și „învățînd“ să fie scriitor, Marin Preda ajunge la momentul debutului pe care îl fixează în cuvinte puține, cu o comparație simplă dar păstrînd intactă sugestia complexului afectiv din fața primului text tipărit: „Orele au trecut repede peste mine, pînă ce, împreună cu Orleanu, ne-am dus la rotativă și am așteptat primele numere ale *Timpului*. Cînd, cu ele în mîini, am deschis pagina, am trăit, cred, aceeași senzație pe care trebuie s-o simtă marinarul cînd iese prima oară în larg și vede marea“; la ora debutului, „vuietul rotativei“ s-a identificat pentru prima dată cu tonalitatea majoră din „cîntecul destinului“. *Viața ca o pradă* este — spuneam — și o carte de atitudine care rostește cîteva adevăruri fundamentale despre ceea ce trebuie să fie scriitorul; aici vorbește Marin Preda despre *libertatea* artistului („Artistul trebuie să fie liber, să descopere lumea singur“), ca și despre *rolul* său în evoluția timpului istoric: „De ce îmi plăcea istoria? Fiindcă aveam sentimentul că trăiesc de atunci, de pe vremea egiptenilor și asirienilor. Aveam cincisprezece ani, dar îmi simțeam gîndirea milenară (sentiment miraculos, care se micșorează pe măsură ce începem să trăim) și îmi dădeam seama că la capătul viu al acestui fluviu care înainta spre necunoscut eram eu. Asta era neîndoielnic: nu eu eram punctul la care ajunsese pînă atunci istoria? Cine altcineva? Cei dinaintea mea erau bătrîni și vedeam pînă unde o duseseră. Era acum rîndul meu.“

Secvența de închidere a textului plasează discursul autobiografic pe curba unui arc temporal care pleacă de la lumina vîrstei dintîi pentru a se continua în acea aventură a conștiinței, declanșată de întîmplarea și cuvintele unei zile de iarnă: „Eram redactor la *Viața românească*, mi-am luat un concediu mai lung, m-am dus din nou la Sinaia, de astă dată la Pelișor și după opt luni,

în decembrie, *Moromeții* apăreau... Aventura în care de mult conștiința mea era implicată continua...". *Viața ca o pradă* este cartea unei etape a existenței despre care literatura lui Marin Preda nu se rostise ; acolo unde se sfîrșește autobiografia, începe bibliografia, firul existenței fiind astfel refăcut, întregit, oferind imaginea totală a aventurii conștiinței : *Viața ca o pradă* este romanul *vieții* de pînă la *text* și, în același timp, cartea despre cărțile celei mai importante generații literare postbelice.

EUGEN BARBU

Eugen Barbu există în conștiința cititorului de proză prin ceea ce reprezintă trei dintre romanele sale : *Groapa* (1957), *Princepele* (1969) și *Săptămîna nebunilor* (1981). Valoarea lor, care răscumpără, fie și măcar în parte, minusurile din *Gloaba, Unsprezece, Șoseaua Nordului, Facerea lumii* sau *Incognito*, este azi incontestabilă, acestea constituind puncte de reper pentru evoluția prozei noastre contemporane ; prozator incomod atît prin ceea ce scrie, cît și prin datele prezenței sale în viața literară, Eugen Barbu a dat în cei treizeci de ani, cîți au trecut de la debut, trei cărți care, chiar dacă nu au devenit (încă) „modele“ (Eugen Barbu este unul dintre puținii prozatori ai generației '60 care nu a făcut ceea ce se numește îndeobște „școală“), sînt sincrone vîrstei prozei noastre și dezvăluie dimensiunile adevărate ale unei personalități literare de prim-plan.

Un eveniment epic de maximă importanță al deceniului șase a fost, fără îndoială, apariția romanului *Groapa ;* personajul său central este un nou spațiu epic ; Cuțarida este *numele* în jurul căruia se organizează structura romanului, elementul coagulant al secvențelor sale narative. Groapa nu este doar un decor „pitoresc“ — așa cum s-a spus —, ci protagonistul intrigii și cheia mecanismului care declanșează existențele celorlalte personaje, „reale“ dar secundare : prezența oamenilor în această carte este condiționată și „calificată“ de „*figura*“ Cuțaridei : ea nu este numai *locul,* dar și *ființa* față de care există Aglaia și Grigore, gunoierii, căruțașii, hoții și celelalte „suflete“ din roman. Timpul istoric este definit printr-o

sintagmă „calificantă“ care, chiar dacă imprecisă sub raportul cronologiei, în sensul strict al cuvîntului, stabilește exact *vîrsta* personajului central: Cuțarida este într-o *„vreme de afaceri“*. Mai mult decît atît, groapa și textura umanității sale re-prezintă un model al lumii; structura socialului, pe care o vizează romanul, se poate regăsi în întregul său pe liniile „chipului“ acestui personaj, de acum legendar, al Cuțaridei: „lumea, ca tîrgul!“ —, spune naratorul la începutul secvenței intitulate *Săptămîna brînzei,* desemnînd prin aceasta perfecta identitate dintre spațiul epic și cel social, dintre „microstructura“ ce se cuprinde în *text* și „macrostructura“ din *viață;* iarmarocul, viermuiala, haosul lumii *se exprimă* în roman prin „tîrgul“ Cuțaridei, al zonei periferice în care se amestecă și trăiesc după lipsa de rînduială a suburbiei orientale.

Ceea ce a atras dintotdeauna atenția asupra romanului lui Eugen Barbu a fost pitorescul, culoarea, „comedia umană“ ai cărei protagoniști „ilustrează“ un mod periferic de a fi, adevărat însă, notat pînă la amănuntul lingvistic și comportamental; a considera personajele cărții doar în perspectiva acestor „surprize“, care pot violenta într-o anume măsură (au și făcut-o, de altfel, la apariția romanului) „bunul-simț“, pudoarea și „buna-creștere“ a cititorului, mi se pare însă minimalizator sau, oricum, în afara semnificației profunde a manifestării lor: aproape toate personajele din Groapa se definesc în orizontul unui *destin tragic,* ale cărui dimensiuni se plasează dincolo de limbajul „colorat“ (dar care, astăzi, și-a pierdut din „originalitate“ pentru că, iată, argoul hoților și gunoierilor este cunoscut, auzit de multe ori „în viață“) și dincolo de gesturile violente, sîngeroase, mărci ale unor temperamente asemenea. Protagoniștii textului sînt, în fapt, niște figuri tragice, niște *„suflete“*, cărora vestmîntul social, țipător colorat, nu le ascunde drama, ci, dimpotrivă, le-o adîncește. Iată, mai întîi, pe membrii bandei lui Bozoncea. Nicu-Piele apare în prim-planul intrigii într-o scenă în care nu fură, nu taie pe nimeni, nu fuge, nu urmărește, nu se ascunde; el *suferă* pentru că o iubește pe Sinefta, copila cu „obraz proaspăt și rumen“, care îl înșală însă cu oricine, îl pără-

sește pentru a deveni „cucoană", soție de negustor : ceea ce dorește Nicu-Piele nu este trupul Sineftei, ci *respectul* și *înțelegerea* acesteia : „Știu, muierea fuge tot cu ăla de are mai mult, dar să mă fi *înțeles*, mă ! Să mă fi *înțeles*, pricepi ?", spune hoțul unui alt hoț, lui Gheorghe, care *pricepe* drama, participă la ea întrucît el însuși este un „suflet", o figură tragică, destinul său evoluînd între *speranță* și *realitate*, între dorința desprinderii, a schimbării existenței și imposibilitatea realizării acesteia. „Manglitorul" Gheorghe dezvăluie neașteptate resurse de candoare, naratorul plasînd viața acestuia la granița, totdeauna imprecisă, dintre idealitate și realitate : „Mie mi-ar trebui altceva acum... rosti tîrziu manglitorul, obosit, obosit, să am o casă, să stau liniștit într-o mahala, unde să nu mă știe nimeni ce-am fost și ce-am dres. Ehe, și mi-ar place să cresc porumbei, să le fac un coteț cocoțat pe un par, unde să-i ademenesc și să-i prind cu clei. Tu știi ce frumos miroase cleiul de păsări ? Își mai aprinse o țigară. Trase adînc în piept fumul ardeiat al tutunului ieftin și vorbi fără să-l privească pe ucenic :
— Să-i număr seara : gu-rrruuuu, gu-rrruuuuuu, cu tata, gu-rru, gu-rrru, să le dau grăunțe din palma mea și apoi să-i las să zboare. Noaptea să-i aud cum se scarpină și se giugiulesc. Cînd eram mic, am omorît unu cu praștia. Pac, și-a căzut la picioarele mele. Avea un gît alb, alunecos, cu niște pene moi și pufoase și-un cioc, Paraschive, galben, gălbior, ca miezul oului. Drept în ochi îl plesnisem. Celălalt era rece și albastru ca o sticloanță. Cînd i-am simțit sîngele cald în palme, odată parcă m-a fiert... L-am lăsat acolo și, de cîte ori văd de atunci porumbei, îmi aduc aminte de ăla. Caut unu la fel, cu gîtul alb și mătăsos, cu ochiul ca o mărgică, să-mi ciugulească din palmă și să-l aud noaptea : gu-rruuuu, gu-rruuuuu. Știu și să le descînt, ehei, îi aduc cu vorbe la cuibarul meu și-i fac să se înmulțească. Aș putea să trăiesc din asta, dar nu mă lasă meseria..."

Ultima frază a mărturisirii lui Gheorghe stabilește exact distanța care separă, în alt tip de literatură, eul de celălalt, visul de real, ceea ce ar putea fi de ceea ce este ; retragerea lui Gheorghe este, într-o anume pers-

pectivă, echivalentul ispășirii păcatului, a primei „crime", comise în zorii existenței, dar pentru care trebuie să plătească pînă la sfîrșit, visînd liniștea și practicînd riscul. Un asemenea „suflet" este și Paraschiv pe care îl „umanizează", în sens tragic, pasiunea sa pentru Didina ; și tot astfel se reține figura lui Bozoncea, a starostelui hoților, pe care doar un cititor grăbit nu l-ar putea fixa într-una dintre cele mai semnificative trăiri : „Stăpînul își simți mîinile amorțite și reci. Își dădu seama că era bătrîn. Paraschiv l-ar fi omorît acolo dacă l-ar fi băgat de seamă. Altădată cum l-ar mai fi spintecat cu șuriul lui. cum i-ar fi luat mațele-n cuțit, dar acum era moale ca o cîrpă, ostenit și scîrbit, neputincios. Îl cuprinse o mîhnire ca înaintea morții. Totdeauna îi fusese frică de clipa asta, cînd or să-l părăsească și prietenii, și puterea. Iar pe femeie atunci ar fi ucis-o, că i se golise inima, cum ai răsturna o căldare. Și o spaimă pe care nu o știuse niciodată îl apucă." Nicu-Piele, Gheorghe, Paraschiv sau Bozoncea sînt protagoniștii *epicii* romanului, pe care o structurează în jurul evenimentelor spectaculoase și al „meseriei" lor, dar, în aceeași măsură, hoții din *Groapa* sînt figurile tragice, ilustrînd un anume statut existențial care a fost fixat în pagina romanului prin intermediul analizei psihologice.

De același dublu tratament se bucură și celelalte personaje ale cărții ; Veta, de pildă, a cărei sensibilitate s-a extras din frăgezimile romanului-foileton, rătăcită însă printre gunoaiele gropii. Între idealitatea *cărții* și realitatea *vieții* din Cuțarida se scrie istoria acestui suflet „pierdut", cotropit de „iubirea fierbinte" pentru studentul medicinist Procopie : drama Vetei este, în fond, cunoscuta dramă pe care o trăiesc toți cei ce nu pot depăși o structură socială ce nu acceptă „mezalianța" : cartea se răzbună, „face" viața, „marchizul" Procopie neputîndu-se însoți cu „fata domnului Aristică Mîrzu, de la Tramvaie". Alteori, „sufletul" se rostește în limbajul tragi-comediei sau dramoletei ; Florica, pe care o atrage frizerul Tilică, își „maschează" erosul prin folosirea unor cuvinte „străine" codului Cuțaridei : „Cum îți spun. Bărbatu ăsta al meu parcă-i un stîlp ! Nu mă *distrează* și el,

nu se *interesează* de mine, că sînt tînără încă, slavă Domnului !". Dar poate cea mai puternică expresie a tragismului se află în secvența intitulată *În cîmp la „Cățelu"*; apropierea morții anulează „convenția" socială și, implicit, pe aceea a intrigii, a firului epic, dezvăluind esența personajului, adevărul structurii sale interioare: iată-l pe cel al veselului cîntăreț Dumitru: „Iarna era timpul lor! Cum împrimăvăra, slăbeau, se făceau ca foița. Împușcau francul. Aveau case grele, cîte șase-șapte copii, toți flămînzi și bolnavi. Dumitru mai ținea sub acoperiș și-o muiere oloagă. Căra la ai lui tot ce găsea, pe ce punea mîna. În zori, ostenit de nopțile pierdute, împărțea plozilor bucățile de pîine furate de la petrecere și ascunse prin buzunarele lui largi. Bacșișurile le strîngea muierea și le ascundea sub saltea. Cine l-ar fi văzut mîngîindu-și copiii murdari n-ar fi recunoscut în el pe veselul cîntăreț care spunea la ziuă glume fără perdea. Pentru că, altfel, Dumitru era un om trist, cînd rîdea punea mîna la gură cu spaimă, să nu supere pe cineva." Relația care unește subteran pe cei doi — *veselul cîntăreț* și *omul trist* — reprezintă una dintre ipostazierile raportului care se stabilește, în cazul fiecărui personaj, între *asprime* și *candoare, idealitate* și *realitate*, între „haina" pe care o poartă în lumea epicii romanului și adevărul psihologiei sale; astăzi, *Groapa* se citește, mai ales, din perspectiva acestui *orizont tragic* și mai puțin din aceea a reconstituirii unui mediu social, cu pitorescul și culoarea sa: *Groapa* este un roman de analiză, căruia formula „realistă" i-a ajutat doar la început, atunci cînd a impus un nou spațiu epic și o nouă „umanitate" pentru proza noastră contemporană: adevărul „sufletelor" rezistă mai mult în timp decît structura socialului, veșnic supusă schimbărilor, pe care evoluția socialului însuși o face azi inactuală.

Cartea-efigie a lui Eugen Barbu rămîne *Princepele*, una dintre capodoperele prozei noastre, un roman care a intrat deja, la nici douăzeci de ani de la apariție, în ceea ce se numește patrimoniul literaturii române. Definit de însuși autorul său drept un roman-sinteză, „un basm și o operă lirică în același timp", *Princepele* nu poate fi citit doar în aceste două registre — ale fantasti-

cului și lirismului — fără riscul de a rămîne la structura de suprafață a semnificației sale ; *Princepele* este un roman despre *exercițiul puterii* și despre sensul pe care îl are acesta în ordinea socialului, politicului și omenescului : cartea lui Eugen Barbu propune un model al lumii, al acelei lumi supuse rigorilor a ceea ce aș numi un *regim al anormalității* pe care îl instalează acțiunea convergentă a unor *avertizori* cu o funcționalitate epică foarte precisă, stabilită în prima secvență a romanului, intitulată *Ciuma*. Segmentul de deschidere a textului definește exact *calitatea* unui timp istoric a cărui „imprecizie" a putut produce „impresia" basmului, mulți cititori ai romanului confundînd absența deliberată a unor indici de cronologie cu atemporalitatea povestirii în care fantasticul constituie marca sa specifică ; lipsa numelui Princepelui, ca și aceea a datelor istorice scot textul din sfera „romanului istoric", dar, pe de altă parte, prezența unor informații „verificabile" (locuri, case, străzi, palate, modul de a se îmbrăca, de a petrece, organizarea curții domnești etc.) nu permite plasarea cărții în zona basmului : și lirismul, dar și apelul la procedeele povestirii fantastice fac parte din recuzita *stilistică* a prozatorului, afectînd prea puțin, deloc chiar, structura propriu-zisă a romanului, construcția și semnificația sa. Iată amintitul segment de deschidere care se organizează în exclusivitate pe modul acțiunii avertizorilor, proiectînd intriga textului în spațiul acelui regim al anormalității : primele pagini ale cărții coincid cu „prezentarea" unuia dintre termenii raportului de forțe a cărui dinamică reprezintă ținta demersului romanesc : *„O nuntire de fluturi,* parcă neclintiți, duși de o secretă mișcare spre fîntînile Princepelui umbri lumina lunii. Întîi veniră cei cu aripile ca pucioasa, galbeni și ușori, iradiind în noapte, tăind aerul cu miliarde de felii, erau fluturi-amiral, fluturi-lămîiță, albiliță, fluturii cerului și fluturii de sidef, vestind zorii ce nu se mai arătau. Păreau frumoși, mulți cum erau și plutind ușor deasupra caselor, apoi învăluiră pomii și coroanele lor odată se prăbușiră într-o *devorare lacomă* și rămaseră pustii și iar înfloriră în strălucirea lor mirată cînd norul cel galben se ridică deasupra palatului. Aripile galbene erau străvezii, ai fi

putut vedea înţepătura albastră a stelelor prin ele, dar în această frumuseţe totul se duse, la fel de încet, cu aceeaşi tainică mişcare, cum ai muta vag lumina. Dinspre jitniţa domnească se auzi atunci *un fel de chiţcăit de şoarece*, unanim, mult, stins, ameninţător. Soseau *strigile*, fluturii cu cap de mort, aduşi de molimă. Erau mulţi, roşii ca amurgul, arătîndu-şi găvanele negre. Nunteau şi ei tăcut, gros, umplînd aerul cu o duhoare grea. Abia mişcau aripile ca şi cînd ar fi fost înecaţi în apă. Nu se grăbeau, acoperiseră cerul cu un văl negru. Nălbarii şi fluturii cu coadă de rîndunică, fluturi de zi, cine ştie cum treziţi şi porniţi în această ciudată migraţie, lăsaseră un polen galben, uşor, în văzduh. Prin acest perete subţire şi translucid treceau ceilalţi, greoi, amorfi, greţoşi, voluptuoşi, cătînd parcă un punct cardinal. Stătură un ceas în aer, lipiţi sub lună, ascunzînd-o, oamenii îi văzură bine, *buha ciumei* dăduse semn fără milă oraşului. Din cloaca de la Curtea Arsă se auzi strigătul lui *Malamos Bozagiul :*

— Fraţilor, a sosit !

Cerşitorii, şandaliii, orbii şi şontorogii se iviră de sub bolniţe şi priviră fluturii. Îi primiră cu strigăte de bucurie şi de sub cărămizile prăbuşite se iviră oale de vin şi rachiu din care se bău cu sete, pe nerăsuflate.

— A sosit ciuma, fraţilor, mai spuse Malamos şi se arătă deasupra fostelor grajduri ale seimenilor. Ni i-au trimes Sfinţii Părinţi, Tănase şi Haralambie.

Era înalt, ţeapăn ca un *prooroc* şi le vesti răsucindu-se în gluga lui de călugăr, legată pe mijloc cu funia unui spînzurat :

— *Al nostru o să fie oraşul !*."

Nuntirea fluturilor care devoră lacom pomii, chiţcăitul de şoarece, apariţia strigilor, semnul pe care îl dă „buha ciumei" — aceştia sînt avertizorii instalării timpului lui Malamos Bozagiul, al „proorocului" care vesteşte momentul de început al exerciţiului unei puteri devastatoare, necontrolabile, supunînd necondiţionat oamenii şi oraşul ; peste Bucuresci, pluteşte umbra ameninţătoare a lui Malamos, nuntirea fluturilor cu cap de mort şi molima pe care o anunţă „umbrind" definitiv o ordine pentru a lumina o alta, aceea a haosului şi întunericului :

neamul ticălos care „spurcase totul“ și *figura* starostelui lumii din catacombele și ruinele orașului reprezintă primele semne, incontestabile, ale instalării regimului anormalității. De aici, totul este posibil pentru că totul scapă criteriilor de organizare ale „normei“ realului ; *tăcerea* și *desfrîul* oamenilor, care urmează „proorocirii“ lui Malamos, nu sînt decît ipostazierile — primele două — ale existenței personajelor ce nu s-au arătat încă : o cortină vălurită amenințător dezvăluie scena epică pe care își face intrarea primul protagonist, messerul Ottaviano, instrument al puterii, dar — cum se va vedea — opozant al modului de expresie al acesteia, ilustrat de Malamos. Messerul este *omul fatal,* a cărui forță stă în atributele feminității ; grația sa „feminină“ constituie termenul complementar al „masculinității“ Princepelui, al celui investit cu însemnele puterii : momentul cunoștinței lor este cel al realizării unei *coincidentia oppositorum,* creație a evului celor doi. Prezența feminină a messerului prinde contur prin insistența cu care naratorul descoperă indicii acesteia ; gura fragedă, pofticioasă, mîna fierbinte, ochii din care „cădea un cîntec mut, pervers“, buzele umede „ca înaintea unei nunți de taină“ privirea candidă, părul galben „ca gutuia“, frumusețea, preferința pentru travesti-ul feminin care îl face să semene cu „o frumoasă femeie cu ochi albaștri“ — toate acestea constituie în jurul messerului ceea ce aș numi un *spațiu al feminității,* agresiv, căruia îi cad pradă, pe rînd, Princepele, Evanghelina, medelnicerul Sotir și tinerii boieri amatori de perversiuni. Fapt semnificativ, raporturile cu Evanghelina, mama Princepelui, autoarea ascensiunii sale spectaculoase din colcăiala Fanarului pe tronul Țării Românești, sînt raporturi de forță între două *tipuri de feminitate* : Evanghelina, care îl privește pe messer Ottaviano „ca o femeie, prin sînge“, i se *supune,* stăpîna palatului și „regizorul“ destinului Princepelui cedînd în fața superbiei manifestării altei forțe, mult mai mari, devastatoare : *farmecul* messerului este re-prezentarea cea mai subtilă a puterii totale pentru că unește violența masculinității cu mijloacele de persuasiune ale feminității.



Princepele nu este atît un roman despre tipurile ori modurile puterii, cît unul despre *exercițiile* posibile ale acesteia, prozatorul vizînd *dinamica* istoriei în perspectiva actelor, a manifestărilor *ideii de putere* și numai în al doilea rînd profilul, complex fără îndoială, al personalităților care o re-prezintă. Imaginate sub forma unei axe ce se constituie din suma gesturilor celor trei protagoniști ai amintitei idei — Malamos Bozagiul, messer Ottaviano și Princepele —, exercițiile de forță încep în roman prin afirmarea puterii de natură *„instinctuală“* al cărei reprezentant este Malamos și sfîrșește prin triumful puterii *conceptuale* a lui messer Ottaviano, „sclavul ideii“ : Malamos stăpînește orașul prin molima pe care nimeni nu o poate dirija, venirea ei fiind *însoțită* în chip necesar de ceata șandaliilor, orbilor, cerșetorilor și șontorogilor de la Curtea Arsă, în vreme ce messerul va lua în posesie același spațiu prin dezvoltarea unei concepții asupra puterii, în care se amestecă filosofia, mitologia, astrologia și, evident, vrăjitoria evului : dacă forța lui Malamos este provocată, *condiționată* de ciumă, avînd de aceea toate datele unei realități „obiective“, dinafara posibilității de intervenție a oamenilor, puterea messerului *condiționează* structura socialului, politicului și omenescului, o determină prin intermediul unei „modelări“ conceptuale. Malamos exprimă în acea exclamație („Al nostru o să fie orașul !“) intervenția brutală a forței, în acele momente cînd împrejurările solicită *instinctul* celor pregătiți pentru exercițiul puterii ; spectacolul pe care îl oferă frații „proorocului“ Malamos este unul grotesc, adresîndu-se gustului îndoielnic al unui public căruia îi place să se transpună pe scenă, amestecîndu-se în învălmășeala sîngeroasă, haotică a actorilor și figuranților : Malamos Bozagiul conduce *masele,* ceata celor care iau în stăpînire un teritoriu cucerit mai înainte de „buha ciumei“. Dimpotrivă, messerul gîndește etapă cu etapă o putere absolută pe care numai modelul, concepția, ideea o pot instala ; Ottaviano dă un spectacol al inteligenței, al subtilității, jocul său neacceptînd prezența figuranților pentru că ceea ce închipuie messerul nu poate fi împlinit decît de cel *ales,* de insul

capabil să înțeleagă și să manevreze mecanismul puterii. Principele reprezintă punctul de mijloc al axei care începe cu Malamos și se încheie cu messer Ottaviano ; el ilustrează și exercițiul dominării brutale, prin exercitarea forței cu care a fost investit, dar și un mod al stăpînirii prin mijloace mai rafinate, de extracție fanariotă, pe care și le-a însușit în lunga sa ucenicie pe lîngă Evanghelina și pe lîngă principii de pînă la el, selectați de Sultan din viermuiala Fanarului : „Sînt obosit, messer Ottaviano, puterea de care-mi tot trăncăni m-a ostenit, nu am ce face cu ea. Sînt melanholic. Am dorit-o mult și am avut-o. Am abuzat. Poate nu știi ce sînt capitulațiile față de Sultan, poate nu știi că am dezrădăcinat tot ce semăna în țara asta cu dragostea față de pămîntul ei. Nenorociții ăștia nu mai știu ce sînt aceia strămoși, i-am corupt, i-am învățat să fure, nu au o armată a lor, am tocmit mercenari tocmai ca să-i învăț să mă știe de frică. Ce vrei să mai fac decît ticăloșia asta de a-i sili să-și uite limba ? Îmi vorbești de o muncă în spirit. Află că i-am surupat și în spirit. Din șapte cuvinte, trei sînt grecești, și două turcești, ce mai rămîne ? Popii cîntă psalmii în limba mamei mele și-a mea. I-am lipsit de simțul militar ca să pot să-i stăpînesc. Ei mai bine beau decît să se bată și i-am învățat că asta e o virtute. A contempla, nu a face ! Cunoști un pact mai frumos cu diavolul decît acesta ? Nătîngii trag pe gît holercă și cred că au dobîndit mîntuirea. Acest neam l-am visat prăbușit în beții și în neputință și-l voi avea, pentru că-mi fac datoria față de-al meu, ce dușman îi este (...) Școala e grecească de asemenea, mănăstirile compatrioților mei se află și laolaltă averile lor fac a șasea parte din țară. Țara, sau ceea ce numim noi țară, este coruptă pînă în măduva oaselor. Nu se dobîndește nici bună ziua fără un bacșiș (...) Tot ce-a fost cinstit în țara asta zace în beciuri, putrezește sau a murit demult (...) Gura mea fată minciuni fără de sfială, cu o mînă mîngîi și cu alta retez capete. Cupiditatea mea a cerut să am geniu fiscal (...) Mi-am adus neamurile din Fanar și le-am zis consilieri. Ei au învățat pe cîrcotașii ăștia mici de aici ce-i acela un cîrcotaș mai mare. Îi fur și-i pun să-mi ureze de sănătate (...) Le-am tăiat pădurile, le-am golit minele

de sare, de aur și de tot ce are mai bun pămîntul acesta. Corăbii neobosite umblă pe mare spre Stambul, ziua și noaptea, și setea stăpînilor mei crește văzînd cum se poate lua totul în cîntece de mulțumire. Am încurajat mita, am prefăcut vinul, doresc să-i tîmpesc, am vraci ai pimnițelor care amestecă dresurile cu apa și zic că au cules toate viile (...) Nimeni nu mai are nevoie aici de cinste. Ea ar fi ca holera, ca ciuma, ca ducă-se pe pustii. Am corupt și banii, i-am făcut de nemica, lucrez cu parale turcești și grecești, îi învăț pe hoți să strîngă lire și nu creițari, să ascundă dacă mai au ce ascunde tot ceea ce eu le voi fura odată și-odată (...) Pe care nu am putut să-l cumpăr, l-am dat morții (...) Pe tîlharul care fură pentru mine îl fericesc, pe tîlharul care fură pentru altul îl nenorocesc. Boerii mei puturoși, acești *kabadaz* mă cred sfios și temător, le dau în fiecare zi iluzia că mi-e frică de ei și cînd pot, îi umilesc în fața celorlalți. Îmi știu de frică. Am cîțiva grămătici, dar ăștia sînt plicticoși și compilatori. Cînd mă supără cîte unul îl pun să latre cum face cîinele și el latră. Nu cunosc speță mai lașă și mai gata să lingă unde a scuipat. Cică trăiesc din trîndăvie ca să poată gîndi. Pentru ei, eu gîndesc. Și-asta ajunge !"

Aceasta este *lucrarea* Princepelui, exercițiul de putere al unui Malamos de la alt nivel social, trecut prin filtrul școlii fanariote, dar, altfel, acționînd conform acelorași vectori ai *instinctului de dominare :* corupție, surpare în spirit, vărsare de sînge, minciună, cupiditate, furt, nedreptate, jaf de suflet, tiranie. Nu este însă decît prima față, aceea descoperită, a forței care se afirmă prin exercitarea brutală a prerogativelor puterii ; messerul dorește o construcție în spirit, o *operă :* „Gîndește-te ce frumos ar fi să-i torturezi pentru ceea ce nu au făcut, să-i pui să se urască. Ce dovadă a forței. Strică-i pe prieteni cu cei mai buni prieteni ai lor, asta este o operă", spune Ottaviano celui ce părea că a atins limitele exercițiului de forță pe scaunul Țării Românești. Distanța dintre *lucrarea* pe care a înfăptuit-o Princepele și *opera* pe care o gîndește messerul este aceea dintre instinct și inteligență, dintre a fi provocat de împrejurări (Malamos de ciumă, Princepele de obținerea dom-

niei) și a le provoca pe acestea. La finele lucrării sale, Principele încearcă un sentiment al zădărniciei — *melanholia* — pentru că lipsa perspectivei operei, a perfecțiunii acesteia, îi dezvăluie marginea puterii sale ; ceea ce Principele urmărește „interior", adică acel „ceva perfect, imobil, desăvîrșit", este descoperit de Ottaviano care trasează *calea* spre perfecțiune, o jalonează cu știința sa ocultă, rod al delirului „vrăjitoresc" dar și al unei lucidități cristaline : messerul oferă Principelui *modelul* perfecțiunii exercițiului puterii sale. Iar primul moment este acela al *conștientizării* posibilității atingerii desăvîrșirii, a probabilității transformării lucrării „comune" într-o operă de „excepție". Exercitîndu-și puterea, Principele nu a făcut altceva decît *să repete* o experiență a vechilor tirani, pe care a înnoit-o cu cîteva elemente inedite, de extracție fanariotă ; Ottaviano modelează în opera sa însă *irepetabilul*, unicul, a cărui imagine „ideală" îl atrage mistuitor pe autorul „lucrării". După ce își va fi dovedit lui însuși puterea, acest chip nou, desăvîrșit, al puterii, Principele va trebui să o *demonstreze*. Iată cum. Aflînd de trădarea boierului Dudescu, Principele ia hotărîrea să-l pedepsească ; o face însă nu prin unul dintre mijloacele „clasice", selectat eventual din recuzita instrumentelor cu care a înfăptuit *lucrarea*, ci se răzbună pe vel-vistiernicul său în spiritul *operei* puterii : el îl „rușinează" pe Dudescu și îi umilește pe ceilalți boieri, investindu-și calul cu funcția trădătorului, asemeni celebrului împărat roman care și-a făcut calul senator : armăsarul de paradă, ajuns vel-vistiernic, este adus, cu drepturi certificate prin hrisoave, între boierii divaniți care se grăbesc să-l firitisească pe noul demnitar : „După o clipă de grea tăcere, boerii se urniră și trecură pe rînd prin fața domnescului animal, ce, prăbușit, orb și chinuit de îndelungata-i viață, se bălegă nepăsător înainte-le, stropșindu-i în hazul mut al Domnitorului, ce gusta din locul său această strălucită și nemaipomenită umilire...". La fel se petrec lucrurile și cu pedepsirea negustorului Valsamache Aslan care nu este ucis, ci silit să semneze în public actul de renunțare la propria sa avere, mulțimea ducînd zvonul că „Principele îi despoaie pe cei avuți și că face o drep-

tate cum nu s-a mai văzut“, desăvîrșind prin aceasta *opera* Domnitorului și a messerului, care se finalizează în „curajul de a exercita puterea chiar împotriva legii“.

Odată împlinită, *opera* — înțelegerea și asumarea sa (supunere și dominare „conștientizată“ și „instinctuală“) — creează altfel de distanțe între nivelele socialului, politicului și ale cunoașterii înseși ; astfel, perspectivele diferite asupra momentului paroxistic de manifestare a puterii împarte personajele în *inițiați* și *novici*. Opera messerului și Princepelui este marea serbare de la Mogoșoaia care, pentru autori, constituie un *triumf al inteligenței*, al modelului conceptual elaborat de Ottaviano în chilia sa, în timp ce, pentru spectatori, „carnavalul păgîn“ este un *spectacol*, o feerie care încîntă ochii și instinctele. Iată cele două reacții tipice pentru personaje tipice : „Va fi ceva de basm ! șușoteau gurile muierești.“ Și : „Am trecut Styxul ? întrebase messerul.“ Între exclamația „victimelor“ și întrebarea „stăpînului“ se scrie toată istoria existenței celor două categorii de personaje — novici și inițiați, spectatori și regizori — care ilustrează în roman dinamica transformării *lucrării* puterii în *opera* acesteia. În sferele acestor două „idei“ de putere se înscriu toate gesturile și modurile de acțiune în spațiul intrigii ale celorlalte personaje ; Păunița Cantacuzen, de pildă, domină prin divertisment erotic — prin modul „instinctual“ deci, alăturîndu-se lui Malamos și Princepelui, autor al „lucrării“ —, în timp ce baronul Meitani se apropie de messer prin afirmarea puterii ca inițiere în tainele filosofiei și mitologiei acesteia. În sfîrșit, există și un termen complementar, un fel de a treia „variantă“ a exercițiului puterii, pe care o re-prezintă Ioan ; cărturarul Ioan Valahul, figură convențională din planul secund al narațiunii, este însăși puterea stăpînirii de sine în deplin acord cu lumea : prezența lui Ioan este însă episodică, concepția sa asupra esenței modului de manifestare a forței omului nefiind antrenată în jocul tensionat dintre cele trei ipostazieri ale exercițiului puterii : Malamos, messerul și Princepele reprezintă *categorii*, „idei“ care se „aplică“, se epicizează în structura romanului, în vreme ce Ioan este un *individ* al cărui model este „atemporal“, de dincolo de hotarele

determinate istoric ale evului celor trei protagoniști. Fapt semnificativ, experimentul messerului și al Principelui este finalizat de narator, fiindu-i studiată și ultima etapă, aceea a autodevorării mecanismului și a prăbușirii edificiului ; demonstrată, devenită reală, certificîndu-i-se posibilitatea *practică* de existență, opera puterii își este suficientă sieși, durata deriziunii, care se instalează după consumarea momentului dezvăluirii sale, fiind ultima *dovadă*, incontestabilă, a adevărului perfecțiunii operei messerului în raport cu lucrarea Principelui : odată dovedit, geniul — autorul *operei* — se „înstrăinează" de tot ceea ce a reprezentat materialul, figuranții, decorul, costumele și scena spectacolului (demonstrației) sale : messerul *se lasă* ucis, iar Principele își *contemplă* cu ochi indiferent ruina.

Spuneam la început că *ideea de putere* este reprezentată în roman sub forma unei axe care începe cu Malamos și sfîrșește cu Ottaviano ; în fapt, întreaga structură narativă a textului se organizează în jurul acestei confruntări, niciodată fățișă, ascunsă și de aceea cu mult mai subtilă și mai aspră. Modul de manifestare a forței, al cărei protagonist este Malamos Bozagiul, exploatează pornirile instinctuale ale unei umanități ce se supune unui model *păgîn* de stăpînire și de provocare a puterilor considerate obscure : „niște țigani de lîngă fîntîna Boului dezgropară cu mare haraiman călușul și, învăluindu-l în pelin, îl jeliră și-l descîntară pînă ce ieșiră cu el în uliță. Avea cap de berbece și însămînța pămîntul de cîte ori îl vîrau în țărînă. Phalusul de lemn fu plimbat păgînește pe toate ulițele și scoaseră la urmă și niște paparude, goale, numai cu răchite verzi în jurul pîntecelor, puindu-le să joace." Amintitul model păgîn al oamenilor locului, delimitat de această procesiune în urma phalusului de lemn (semn al puterii absolute), se confruntă cu o „operă păgînă", aceea a messerului ; naratorul mizează aici pe dubla semnificație a cuvîntului *păgîn*, trimițînd la două realități deosebite : oamenii Bucurescilor sînt, pentru Ottaviano, *păgînitatea*, o structură în componența căreia se cuprind elemente de mitologie străveche care răzbat deasupra stratului credinței creștine, iar opera păgînă a messerului este totuna cu

lucrarea diavolului. Efortul personajului mefistofelic țintește „destructurarea" decorului unui Bucuresci „păgîn" ; *„farmecul diavolesc", „dezordinea satanică"* sînt semnele incontestabile ale prezenței „păgînului" în „păgînitate" : *opera* — serbarea de la Mogoșoaia — va fi de aceea un *„carnaval păgîn"* pentru oamenii „păgînității" și *o inițiere* în magie și ritualic a Princepelui, insul dinafara structurii locului, dar și din exteriorul spațiului „diavolesc" guvernat de figura messerului. Citit astfel, romanul capătă o semnificație nouă ; păgînitatea (Malamos) și păgînul (Ottaviano) sînt protagoniștii unei confruntări a cărei victimă este Princepele : secvența de închidere a romanului oferă „dezlegarea" jocului complicat al puterii în sensul celor arătate aici : „Iară în noaptea plecării capigiului și-a harapului său, cele două femei și copiii Princepelui s-au mistuit la drum de nu s-au mai văzut și a rămas palatul gol cu curtea lui și cu slugile. Și aflînd șandaliii și milogii de la Curtea Arsă că au mîncat cîinii pre domn și s-au dus puterea lui și-a alor săi au năvălit în palat și-au luat tuiurile și în frunte cu Malamos Bozagiul au jefuit ce-au mai găsit pren încăperi, după care au venit în uliță, cu mari strigăte. Iară Malamos au fost urcat pe un măgar cu capul la coada lui și i-au pus cioclii și craii de Curtea-Veche cabanița Domnului și cuca și teberul la șold și l-au petrecut pe podul Mogoșoaiei cu cîntece și strigăte, bătîndu-l cu ciomegele și cu tuiurile, dînd larmă :

— Trăiască Malamos, Împăratul bozagiilor ! Să trăiască Domnul nostru ! spre rîsul întregului Bucuresci" : la porțile Orientului nu poate triumfa machiavelicul Ottaviano, nici Princepele fanariot, ci Malamos, puterea pe care o provoacă circumstanțele, pornirile instinctuale și suveranitatea rîsului, a carnavalului.

În ordinea formulei epice, *Princepele*, ca și *Groapa*, este o succesiune de episoade, mult mai bine legate însă, formînd ceea ce se numește o *structură romanescă ;* prozatorul folosește aici indicii specifici realismului (îndepărtîndu-se, prin aceasta, de basm), dar într-o modalitate narativă ale cărei mize sînt fantasticul și fantasmagoricul. Romanul începe cu sfîrșitul său (moartea lui Ottaviano) ; timpul și spațiul se recunosc prin „atmosfera"

și „culoarea“ lor : acestea sînt alte procedee ale romanului de analiză care, ca și în cazul textului anterior, structurează universul epic, îi conferă profunzime și forță.

Săptămîna nebunilor este o „variantă“ a Princepelui ; și în cazul lui Eugen Barbu, ca și al altor prozatori de ieri și de azi, cartea-efigie își creează un „tipar“ al său pe care scrisul nu îl mai poate depăși : ultimul roman este un „epigon“ al Princepelui. Protagonistul său, Hrisant Hrisoscelu (extracția etnică este aceeași cu a Princepelui), așteaptă și el un „trimis“, un *messer* care nu va veni niciodată, dar care, prin absența sa mereu „prezentificată“, va provoca sfîrșitul boierului eterist în decorul unui același Bucuresci agonic. Hrisoscelu ilustrează un tip „de mijloc“, a cărui structură este un aliaj din calitățile Princepelui (melanholia) și cele ale messerului ; ca și Ottaviano, Hrisoscelu proiectează o altă serbare, un alt „sabat“ pe care îl numește *săptămîna nebunilor* și care ar trebui să fie un „carnaval păgîn“ asemeni celui desfășurat nu cu mult timp înainte la Mogoșoaia. Energiile sale se canalizează în perspectiva dobîndirii și exercitării puterii, protagonistul vizînd *opera* messerului și a Princepelui : „Bucurescii cădeau sub tencuiala acelui amurg, depărtat și rece ; o înstrăinare intra în ziduri, deodată simțeai că suferi de frig, dar de un alt fel de frig decît cel de care suferă toată lumea. Cei de afară se întorceau de la Herăstrău, se auzeau clopoțeii, hilar și vag, el știa asta, simțea acum foarte bine că se afla într-un oraș strein cu totul, existînd între niște oameni ce nu-l iubeau și care îi rămîneau definitiv indiferenți. Împotriva lor pregătea o teribilă răsbunare. Se gîndise la asta de multe ori în nopțile cînd nu reușea să adoarmă cu nici un chip. O să-i ruinez, spunea cu glasul celui care vrea să pedepsească, am să-i împing la mare risipă, am să-i fac să-și vîndă sculele de prin scrinuri ca să cumpere rochii muierilor de la Viana sau de unde dracu' își tîrguiesc ele trențele bine croite, am să-i silesc să-și vîndă moșiile pentru a-și cumpăra cai ungurești, fiindcă ei asta vor voi să aibe : cai ungurești, ca ai mei și carose de Viana sau de Bratislava, și ambiția le va lua carnea de pe os ; o să-i învăț eu minte, odată pentru totdeauna, să mă mai invidieze, să-mi mai dorească moartea, prefă-

cîndu-se că mă iubesc și sărutîndu-mă cu barbele lor puturoase. O să vă vindeți fiicele și o să le faceți tîrfe pe Podul Beilicului, numai ca să dansați la Săptămîna nebunilor! Și la gîndul acesta deplin, de vindictă, o fericire pe care n-o cunoscuse niciodată îl năpădea ca o apă fierbinte, învăluitoare."

Învins altundeva, într-o aventură care, deși consumată în decor venețian, seamănă cu oricare poveste orientală de dragoste, Hrisant Hrisoscelu exultă la gîndul unei răzbunări, al unei opere a puterii, pe care nu o va împlini întrucît „aliajul" structurii sale interioare nu conține decît cîteva dintre „metalele prețioase" ce intrau în alcătuirea Princepelui și messerului; protagoniștii acestui roman „mimează" o confruntare de forțe (Hrisoscelu „construiește" pe himera iubirii ceea ce Herula „deconstruiește" prin realitatea morții, ruinei și viciului) al cărei simbol este *pînda* (și nu *lupta)* dragonilor dintr-un acvariu: Hrisoscelu este în chip predestinat o „victimă", el ilustrînd mai degrabă figura *omului incomplet* și incapabil de completitudine. Anticipată de visul prăbușirii Veneziei, cu a cărei strălucire au intrat într-o competiție fără sorți de izbîndă milioanele lui Hrisant, zodia deriziunii în care intră destinul personajului reprezintă adevărata miză a romanului; reîntors în Orient, sufletul tînărului este devorat de „cancerul melanholiei", este măcinat de „lipsa de voință", se zidește în nepăsare, mistifică trecutul și ființa acestuia: traiectul existenței lui Hrisant Hrisoscelu este definitiv încheiat, trasat între „violența" trăirii de la Venezia și „melanholia" din orientalul Bucuresci. În acest fel, prozatorul pare a fi intenționat continuarea destinului Princepelui dincolo de episodul domniei sale, de acolo de unde încep ruina, degradarea, instalarea plictisului, a cenușiului unei vieți pentru care *opera* (în *Princepele)* și *vîrsta de aur* (în *Săptămîna nebunilor)* s-au consumat: iată chipul lui Hrisant pe liniile căruia se identifică posibilul (probabilul) chip al Princepelui într-o altă „variantă" a intrigii romanului său: „Nimic, semănînd totul cu vidul acestei după-amieze înfricoșetoare de vară, cu vipia, cu nădușala care-i curgea pe spinare și cu frigurile de seară, cu intrarea în lumea lui falsă, a eterurilor din care nu

mai reușea să iasă... Mereu obscuritatea lividă a zilelor goale, fie iarnă, fie vară; culoarea ternă a aerului saturat de prav sau de o uscăciune care-l îngheța ; focurile cele mari nemaiajungînd răcelii din oasele lui și, mai ales lihtisului, boala Orientului, acel gol fără sațiu în care intri și de unde nu mai reușești să ieși, turburea stare de așteptare, fără mișcare, fără gînduri, numai o supraviețuire dureroasă în care se rupeau niște văluri și se trezea mereu în trecutul pe care-l ura, dar de care nu se putea dezbăra."

Exercițiul *real* dar și cel *închipuit* al puterii au același efect : *„lihtisul"*, melanholia, topirea energiilor în atoatecuprinzătoarea lume orientală ; *lucrarea* Princepelui, *opera* messerului și *„viziunile"* lui Hrisant Hrisoscelu sînt alte ipostazieri ale visului și realității puterii, ale exercițiului acesteia. Sub diverse înfățișări, prozatorul a vizat în aceste trei romane descoperirea resorturilor interioare ale mecanismului puterii și rezultatul acțiunii lor asupra unor „suflete" a căror esență rămîne mereu aceeași, dincolo de hotarele despărțitoare ale nivelelor cronologice ale istoriei : agonia unei lumi în *Groapa,* crepusculul unei epoci în *Princepele,* prăbușirea strălucirii Veneziei — totul ilustrează deriziunea unui spațiu care își află condiția supraviețuirii sale tocmai în acceptarea acestui mod de a fi.

RADU COSAŞU

„Cînd mi se spune compătimitor, că articolele mele sînt mai bune decît literatura mea — mă simt fericit ca şi cum aş fi scris cel mai bun roman al vieţii mele. Cînd mi se spune, cu laudă imputativă, că nuvelele mele sînt «infinit superioare» cronicilor de trei secunde — îmi zic cu convingere mare că nimic nu-i mai frumos pe lume decît un articol scurt, exact, apărut într-un ziar. Doar eu îmi spun în şoaptă — căci nimănui nu-i dă prin cap un asemenea elogiu — că mă prefer ca un om în rînd la pîine şi la radiografie“ ; uitîndu-se la sine „ca la un ziar“, Radu Cosaşu face această mărturisire în finalul căreia strecoară o convenţie pe care aş numi-o a *omului în rînd*; declaraţia de principii a omului, reluată deseori şi de scriitor („n-am de sondat nimic, căutaţi în altă parte, nu mă las forat, cu atît mai puţin furat — preferaţi un calambur unui oftat inutil“), se dovedeşte a fi, în cele din urmă, o simplă convenţie, mai uşor de deconspirat decît pactul ficţional însuşi : consultîndu-i doar fişa bibliografică, se poate vedea că Radu Cosaşu e un om între oameni care, ca şi ei, merge la film şi *scrie Viaţa în filmele de cinema* (1972) şi *O vieţuire cu Stan şi Bran* (1981), frecventează stadioanele şi scrie *Cinci ani cu Belphegor* (1975), citeşte ziarele şi scrie *Un august pe un bloc de gheaţă* (1971), *Alţi doi ani pe un bloc de gheaţă* (1974) şi *Ocolul pămîntului în 100 de ştiri* (1974), se amestecă printre constructorii hidrocentralei de la Bicaz şi scrie *Opiniile unui pămîntean* (1957) şi *Lumină!* (1960), îşi retrăieşte trecutul sau îşi consumă secunda tensionată a prezentului şi scrie nuvelele din *Energii* (1960), *Nop-*

țile tovarășilor mei (1961), *Omul după 33 de ani scapă* (1966) și *Supraviețuiri* (1973, 1977, 1980, 1983), romanele *A înțelege sau nu* (1965) și *Maimuțele personale* 1968, piesele *Mi se pare romantic* (1961) și *Un surîs la 6 dimineața* (1964) sau poemele din *Povești pentru a-mi îmblînzi iubita* (1978) : omul între oameni este, mai întîi, scriitorul între cărțile sale.

Alături de această convenție a omului în rînd, mărturisirea făcută în colțul unei pagini din volumul *Alți doi ani pe un bloc de gheață* sintetizează două serii divergente de judecăți critice referitoare la titlurile amintite : unii preferă articolele ziaristului, alții optează pentru literatura lui Radu Cosașu. În cazul său însă, între activitatea „tînărului-reporter-harnic-și-talentat" și aceea a scriitorului se stabilește o relație de cauzalitate, fluxul continuu al evenimentelor vieții cotidiene, investigată de ziarist, depunînd aluviunile în care prozatorul, dramaturgul și poetul vor afla materia textelor lor ; Radu Cosașu este un scriitor care își supune destinul literar sentinței ziaristului („a arde sau a putrezi"), propunînd o nouă „specie literară" : „Eu cred că jurnalul intim și persoana întîi / nu mai sînt suficiente în artă, / trebuie să ajungem la *ziarul autobiografic* / avînd pe frontispiciu cuvintele lui Scott : / «Vindeți zilnic sufletul !»." Ziarele scriu povești mai frumoase decît cărțile, „obscurii" redactori ai agențiilor de presă fac parte din rîndul marilor prozatori „care închid într-o frază o lume și un om", există ziare cel puțin la fel de eterne ca marile romane fundamentale, iar cel ce le citește sau le scrie „își vinde zilnic sufletul" ; în coloanele ziarului autobiografic cu acest frontispiciu, se pot citi, așadar, *ziua* lumii, dar și *sufletul* celui care o privește : „Această ciocnire între un timp foarte scurt, foarte precis și lumea enormă — lumea ca balon, ca mare, ca bloc de gheață — lumea ocolită, în pofida imensității ei, exact în 80 de zile, ne dă un sentiment pueril, grozav și euforic, de eternitate, nebunie și încăpățînare." Din această ciocnire se nasc cărțile de publicistică, dar și literatura — ziare autobiografice în care tot ceea ce aparține realității concrete se interiorizează, devine al meu (evadații, cicloanele, ferparele, caii și maimuțele sînt „personale") ; scaunul scrito-

rului este un instrument al fachirului, iar jocul pe „cuiele" realității devine posibil prin „drogarea" cu evenimentele lumii, citite în ferparele „personale" ale ziarelor.

Toate cărțile lui Radu Cosașu vorbesc, în primul rînd, despre acțiunea acestui „drog" al sinelui ; toate sînt ziare autobiografice, iar introducerea lor în casete diferite nu se poate face decît urmărind criteriul prezenței autorului în substanța discursului său : *ziarist* în cărțile de publicistică, *autobiograf* în *Supraviețuiri, intermediar* între personaj și cititor în *Energii* și *Nopțile tovarășilor mei personaj* în romanele *Maimuțele personale* și *A înțelege sau nu*. Aceste grade diferite ale prezenței autorului în propriile texte oferă măsura exactă a *implicării* sale în tensiunea evenimentului consemnat sau recreat ; permanenta *criză de timp* a ziaristului care asistă la profundele schimbări ale timpului istoric pe care îl însoțește cu scrisul său, trăind mereu sentimentul dramatic al distanței care separă masa de scris de spațiul jocului pe care viața îl montează și îl încarcă de fascinație și *cota de demnitate*, „la care onoarea artistului se măsoară după puterea de a-și gîndi onest (alt cuvînt nedrept diminuat la noi) epoca", constituie reperele esențiale ale implicării ziaristului-scriitor în materia ziarelor sale autobiografice : scriitorul care supra-viețuiește din uimirile reporterului, restituie întreaga „putere industrială" a lucrurilor pe care le privește prin ochii unor oameni energici, cărțile sale conturînd chipul unui om a cărui credință este aceea că ființa constituie adevărata măsură a timpului istoric pe care îl parcurge.

Ziarul autobiografic, operă a reporterului dar și a scriitorului, se scrie la punctul de convergență a *vieții* cu *literatura ;* meseria reporterului este aceea de a intra în jocul fascinant al vieții, în timp ce meseria de nuvelist înseamnă a provoca situațiile *lui* în realitate : „Orice scriitor bun naște și provoacă situațiile lui în real", declară Radu Cosașu în *Meseria de nuvelist :* este un fel de a-și asuma existența cu evenimentele sale cotidiene. Viața devine literatură, dar și literatura se transformă în viață ; viața concurează literatura, scriitorii sînt căutați

printre ziariști, navigatori solitari sau fizionomiști ai cazinourilor, dar literatura se răzbună : căutînd prea mult freamătul vieții, personajul-autor-narator trăiește în cele din urmă, (ca) în cărți : „Mult mai tîrziu, am înțeles că dacă nu voi trăi ca în cărți, viața nu va avea sens." Mai întîi, viața și cartea se constituie sub semnul *alcătuirii,* al facerii : „Cred că de aici, din combinezonul ei aselenizat pe colecția *Flăcării,* s-a născut voluptatea cu care peste cîțiva ani am descoperit colajul de știri decupate din ziarele străine" ; voluptatea erotică o provoacă pe aceea a scrierii cărții : viața (dragostea) și cartea presupun creația. Granița dintre adevărul vieții și minciuna cărții este mereu trecută fie de narator, fie de personajele sale; ziaristul pleacă, pentru un reportaj, pe o locomotivă, care face drumul de la Timișoara la Oradea, cu lectura proaspătă a lui Malraux, nu se poate deplasa nicăieri „fără cărți în cap", doarme pe cărți, naratorul din *Supraviețuiri* își îmbrățișează iubita cu o „repeziciune deloc stendhaliană în rudimentarul ei dar sadoveniană în sinceritatea plinului sensual", are un „instinct sebastianist", face parte dintr-o „familie literară" cu Gherea, bunic și Caragiale, tată, Sartre este „al meu", altădată Jean Christophe îl reprezintă ; și pentru că realitatea e *mai tare* decît ceea ce ne imaginăm, personajele își urmează autorul : Tinibalda, iubita geloasă, îi declară că „tot ce scrii tu, există, nu știi să inventezi", tanti Perlmutter „nu discuta decît dramatic, cu gesturi și expresii din commedia dell'arte". Replica Tinibaldei, personaj și cititor al cărților precedente ale autorului ei, conturează acea distanță care se creează între realitate (adevăr) și cuvîntul care o de-scrie : rațiunea de a fi a vieții este literatura. Iată un fragment revelator din nuvela *Tandrețea ca un refuz al morții :* bunica „nu scăpa nici o înmormîntare simandicoasă a Bucureștiului, ca să nu mai vorbesc despre cele regale ; firește, nu consuma lacrimi — o interesau, pur și simplu. A doua zi deschidea ziarele și citea, în fiecare, desfășurarea relatată de reporteri diferiți, aproximativ în același stil". Personajul este instanța prin fața căreia trec, mai întîi, evenimentele și apoi „literatura" provocată de acestea ; el este *privitorul* dar și *judecătorul* care verifică adevărul din „arta"

cu care reporterul (scriitorul) povestește ceea ce au văzut amîndoi : această scenă, în care personajul citește *toate* ziarele pentru a revedea *același* eveniment, precizează existența a ceea ce aș numi, în cazul prozei lui Radu Cosașu, o *realitate deschisă.*

O realitate deschisă într-un *cerc al literaturii.* Radu Cosașu este unul dintre acei scriitori ale căror volume se cer citite, pentru a fi înțelese exact, de la primul la ultimul, în ordinea apariției lor. În această sferă a literaturii, cărțile se explică una pe alta, fiecare nou volum îl revizuiește cu ochi critic pe cel precedent, constituind, în același timp, materia pentru viitoarea carte în care va fi reluat și analizat ceea ce s-a spus aici ; prozele *Graniți, Bombea* și *Primul amor* „supraviețuiesc" în primul volum de *Supraviețuiri* întrucît fiecare povestire este o trăire și, pentru că trăiește, ea este o ființă, un dublu al celui care a creat-o, însoțindu-l pretutindeni ; o frază din *Meseria de nuvelist* explică sensul unui roman anterior („arta aceea a mediei fiziognomiste îmi permitea să mă plimb prin lume cu pasiunea «cuvintelor încrucișate» de altădată, izbutind întotdeauna chipuri încrucișate" stabilește semnificația destinelor din *A înțelege sau nu,* care încep paralel, respectînd subtitlul, dar sfîrșesc într-un punct de interferență, de „încrucișare") ; autorul își este sieși personaj și critic literar (face un referat pentru editură la propriul său volum, *Energii); pe* orbita acestui cerc al literaturii, spațiu suficient sieși, guvernat de o lege internă de creație, conform căreia cartea se naște din carte prin realitatea deschisă pe care o conține, autorul aleargă după propria-i viață : volumul al doilea din *Supraviețuiri,* de pildă, se deschide cu narațiunea *Din copilărie,* în care autorul-narator-personaj pierde universul familial cu ființele și obiectele sale, pentru ca în *Graniți* să o regăsească pe Roza și, odată cu ea, pianul, iar în *Zarul* să i se restituie zarul, amuleta de altădată : o structură circulară a cărții care reflectă proprietățile întregului, în primul rînd, sfericitatea. Iată și o scenă din *Graniți,* revelatoare pentru existența și manifestarea acestui cerc al literaturii, în opoziție cu ceea ce am numit mai înainte realitate deschisă. Încercînd să încropească, după zece ani, o gamă la pian, naratorul-personaj-autor

ratează ; totul se rezolvă numai după ce Roza îi aduce *notele*, dar primul eșec strecoară neliniștea : „și dacă așa va fi, peste 10 ani, și cu scrisul ? Peste 10 ani, mă așez la masa de lucru și nu mai iese nimic pe hîrtie, gîndurile îmi vor fi ca degetele astea, azi". Ceea ce „azi" au salvat notele, „peste 10 ani" vor salva *cărțile* ; scrisul (pianul) înseamnă prezență a cărților (notelor) și exercițiu (trăire) : viața (realitatea deschisă) și cărțile (realitatea închisă) participă la un fascinant joc de-a urmărirea pe orbita cercului literaturii.

Toate cărțile lui Radu Cosașu se raportează la realitățile deceniului cinci ; o epocă a „dușmanilor și prietenilor" („epoca asta nu e a părinților și a copiilor, ci a dușmanilor și a prietenilor"), a confruntării dramatice dintre categorii sociale și politice opuse, cu idealuri divergente și, de aici, patetismul relatării ziaristului, dar și acela al reconstituirii scriitorului : pentru Radu Cosașu, deceniul „obsedant" este deceniul cinci în care crește o generație marcată definitiv de traumele psihice ale războiului și căreia „obsedantul deceniu" șase („instituționalizat" ca atare în proza noastră) nu-i spune aproape nimic (Paul Rusescu, personajul din *Maimuțele personale*, joacă rugby, fotbal și călătorește prin toată lumea, talentul său sportiv sfidînd parcă autobiografia nu tocmai „curată" — actul de la care pleacă sau la care ajung multe din cărțile „obsedantului deceniu" șase). Conflictele din cărțile lui Radu Cosașu nu privesc atît procese de conștiință, cît lupta dură pentru supraviețuire, necesitatea „încrucișării" instinctului de conservare cu biografia și visele omului. Raporturile dintre *politic* și *moral* sau *sentimental*, dintre *putere* și *slăbiciune* sau *adevăr* și *minciună*, atît de des întîlnite în literatura despre deceniul șase, sînt rezolvate aici prin acea definiție a epocii, amintită mai înainte ; meseria personajului lui Radu Cosașu este aceea de revoluționar, prelungind oriunde și oricînd (chiar și în „tăcerea unei sălcii adormite") perspectiva politică a cauzei pentru care luptă : tandrețea este „tovărășească", viața e „politică", prin „extrapolare neștiințifică" și Ulise poate deveni un „mic-burghez" pentru că „totul e sfînt într-o revoluție". Personajele prozatorului, supunîndu-se exigențelor pe care le impune op-

țiunea lor, conturează un *tip energetic ;* Nicolaie Copriș, Manoilă, Niță Alexandru, Comăniță, Mircea și Ina Mirescu, Cucu, Csorvassy, Ene, Mielu Dobre, Rădulescu, Anton Mihăilă din *Lumină !,* fochistul, corectorul ziarului „Tînărul muncitor", Barta și brutarul Nedelea, Ionescu, Ciortan din *Energii,* Anton Mihailopol, Moga, Marta, Șerban Nicolau, Pavel Crăciun, Bucur din *A înțelege sau nu,* personajele din *Supraviețuiri* sînt oameni care trăiesc „prea repede" din energia dorinței schimbării, avînd totdeauna puterea de a trece peste „durerea personală" : sînt ființe supuse unor mișcări sufletești violente, acționînd în ritmul alert al evenimentelor, cu credința că „nimic nu se poate întîmpla cu ei fără știrea lor". Viața lor se dezvăluie sub semnul sentimentului *responsabilității :* „toți sîntem responsabili pentru ce a fost și ce va fi, răspundem și pentru părinți și pentru copiii noștri". Eroul lui Radu Cosașu este o replică a personajului dostoievskian : „Eu nu mă pot juca de-a umilitul și de-a obiditul, n-am chef să încasez fiindcă așa-i frumos, să încasezi și pe urmă să te uiți în oglindă și să-ți admiri ridurile, loviturile pe pomeți și pe urmă să cînți în baie, liber, aria toreadorului cu soare-n ferești", declară Paul Rusescu, un personaj care joacă mereu cartea adevărului său, una singură, între celelalte „șmecherii de adevăr", fără patetism, cu puțin dispreț, dar cu hotărîrea de a nu ceda : „N-am lăsat să fiu nedreptățit" este *leit-motivul* romanului *Maimuțele personale* și deviza lui Paul Rusescu, omul care aparține hazardului și destinului (normei), simultan, căutînd o clipă în care „să inventeze" surîsul pe buze. Este aici un refuz al „regiei" existenței, dar și o fascinație a demnității. Constituindu-și chiar și opțiunile literare după criteriul manifestării categoricului (mereu revine numele lui Camil Petrescu printre autorii preferați), personajele lui Radu Cosașu admit, dacă așa li se cere, și responsabilitatea unor păcate necunoscute, cu credința că oriunde viața lor se desfășoară pe coordonatele acelorași linii de forță ale răspunderilor. Cărțile lui Radu Cosașu constituie, din această perspectivă, argumente ale unei conștiințe artistice care, reconstituindu-și propriul destin, reușește să ofere o imagine exactă, *onestă,* a unei epoci istorice, dialogînd însă

mereu cu contemporaneitatea: fără a viza fresca, Radu Cosașu, publicist neobosit și prozator de largă respirație epică, trasează conturul spiritual și evenimențial al deceniului cinci prin intermediul personajelor sale, oameni pe chipul cărora se citește timpul istoric, lumea însăși devenind în și prin ființa umană.

Toate romanele, volumele de publicistică și, în primul rînd, cele patru cărți ale ciclului narativ *Supraviețuiri* — cartea-efigie a lui Radu Cosașu —, început în 1973, continuat în 1977, 1980 și 1983, constituie, cum s-a văzut, ziare autobiografice a căror substanță epică se circumscrie primei zone care unește viața cu literatura; aceste cărți sînt *ziare* pentru că autorul lor pare a *transfera* faptele existenței cotidiene, cu banalul și excepțiile sale, în structurile artisticului, dar, în același timp, ele sînt *autobiografice* pentru că, vorbind despre evenimentele și oamenii zilei, Radu Cosașu se rostește, în fapt, despre sine: *Ficționarii*, pe care îl consider cel mai bun volum din cele patru, cîte a scris Radu Cosașu din *Supraviețuirile* sale, este cartea unui ziarist al cărui teren de investigație este propria-i existență și al cărui crez rămîne acel dramatic „Vinde-ți zilnic sufletul!": *viețuirea* omului și *supra-viețuirea* prozatorului încep și sfîrșesc totdeauna în calitatea manifestării *scriitorului*.

Scriind și vorbind „sincer, în cascadă", impunîndu-și „un stil sport" în viață, ca și în scris, personajul-narator al acestei cărți își conturează profilul interior pe linia orizontului deschis al vieții și, în egală măsură, pe aceea a cercului închis al literaturii; *sensul* vieții însuși încearcă a fi găsit între rîndurile cărții: „am înțeles că dacă nu voi trăi ca în cărți, viața nu va avea sens", spune Radu Cosașu substituind deliberat biografia cu bibliografia. În perspectiva acestei înțelegeri a scrisului prozatorului și a vieții omului, piesa cea mai importantă a volumului este *Viața frazei*; cu un titlu semnificativ pentru sensul evoluției relației amintite, dedicată lui Camil Petrescu „pentru apariția lui — la capătul acestei nuvele de o zi și o noapte — a doua zi de dimineață, și cînd, văzîndu-l pentru prima oară, m-am simțit, ca într-o vrajă, somat să declar în public că nu mai pot minți",

nuvela *Viața frazei* reprezintă ceea ce aș numi *textul de referință* al personajului și naratorului din toată literatura lui Radu Cosașu. Primul, personajul, se află mereu sub semnul unei „stări de încordare" pentru că participarea sa la evenimentele fluxului vieții, ca și la cele ale firului epic al cărții, nu este deloc una „improvizată", mizînd doar pe o implicare afectivă sau pe datele unei anume experiențe existențiale, ci, dimpotrivă, fiecare fapt este întîmpinat conform unui „orizont de așteptare" a cărui constituire trebuie pusă numai pe seama unei *„pregătiri"*; personajul lui Radu Cosașu nu face nimic „în joacă", ia totul în serios, se pregătește cu grijă, lipsindu-i „voioșia" și „plăcerea inerentă" pe care, altfel, o istorie „de amor" cum este aceea cu „tovarășa Gabi", ar trebui să le includă ca pe niște efecte secundare absolut normale. Legătura erotică cere suspiciosului personaj o *„tehnică"* (a delicateței, a brutalității, a vulgarității tandre sau, poate, a „jurămîntului lozincard" și a „dulcețurilor" din „comerțul sentimental"), el caută dinainte un „călcîi al lui Ahile" nu printre faptele vieții, ci în „ascunzișurile" unui stil, literar în esența sa; trăirea devine astfel o *„construcție stilistică valabilă"*, iar relația erotică este, de fapt, una *„verbală"*: alături de Gabi, personajul nu trăiește decît în măsura în care povestește, viața sa fiind viața frazelor sale. Vorbind despre personaj, am spus deja cîteva lucruri despre narator; nimic nu-i poate despărți pe cei doi, nici măcar „viața lecturii", pentru că și unul și celălalt nu pot fi decît niște „ficționari". Personajul (omul) ficționar trăiește în limitele unui spațiu a cărui rațiune de a fi este metamorfoza oricărui „fenomen natural"; mai mult încă, „corpul" său există doar ca „purtător" al unor „ficțiuni". Celălalt ficționar, ziaristul (prozatorul, artistul), are a scrie „istoria secretă" a primului; scrisul, ca și viața, *ascunde*, schimbă „fața" existenței, semnînd un pact al ficțiunii care disimulează abil pe cel al adevărului: iată o secvență în care omul și dublul său sînt puși față în față pentru a se releva un adevăr al scrisului: „Vitalitatea mea era o formă a lașității. Optimismul — o prudență instinctivă pentru a fi just și necenzurat. Vioiciunele mele — un conformism.

Ignorarea morții — o abilitate pentru a nu vedea că tot curajul meu era o teamă de alte adevăruri“ : *vitalitatea, optimismul, vioiciunea* și *curajul* sînt „ficțiunile“ unui om care, ca toți ceilalți, *este,* de fapt, *laș, prudent, conformist* și *temător.* Ceea ce-i unește pe cei doi este ceea ce aș numi un unic mod ficțional în care a scrie și a trăi înseamnă a fi „coruptibil la farmecul vieții“, adică la acel *farmec* al existenței care nu este altceva decît ficțiunea acesteia. Iar această „gîlceavă“ a celui care scrie cu cel care trăiește se poate afla în toate prozele volumului lui Radu Cosașu ; în *La „Monj“,* de pildă, personajul-narator viețuiește cu aceeași unitate de măsură cu care supra-viețuiește celălalt ; vîrsta și experiența vieții sale se măsoară cu viața și experiența literaturii citite sau scrise : cutare impresie este formulată cu cuvintele din „vocabularul epidemic“ al lui Mazilu, interesant la cutare fată nu este caracterul sau ținuta morală, ci „bibliografia din acest cap frumos“, replicile aparțin „realismului“ unui ghid care își conduce „turistul“ (interlocutorul, cititorul) prin „romanul“ propriei existențe, iar ideile sînt formulate în „termeni aproape de *Ion*“ sau „în termenii *Mînăstirii din Parma*“ : tot ceea ce trăiește și scrie personajul-narator din *Ficționarii* își află premisa în convingerea că „literatura schimbă omul, dar și omul poate modifica literatura“.

Paginile centrale din „ziarul autobiografic“ al lui Radu Cosașu sînt ocupate, așadar, de tema vieții ca literatură ; faptul divers cuprinde cîteva note acide despre dragoste *(O baie de umanitate, Telefoane și tangouri),* despre „mitul puterii“ *(Singurătate),* iar la rubrica „răspundem cititorilor“ găsim o autobiografie „impersonală“, intitulată *Armonia cordului bătut de gînduri.* Această ultimă piesă a volumului constituie contrapunctul „obiectiv“ al unei cărți-confesiune ; aici, Radu Cosașu povestește la persoana a treia aventurile lungului drum de la *numele* din „catalogul clasei a 7-a a liceului «Matei Basarab»“ la *renumele* scriitorului de pe copertele cărților sale ; istoria devenirii prozatorului s-a scris între nevoia „obscură și încăpățînată de claritate“ și iubirea pentru cuvintele limbii române care, ca nicăieri, „se pot suci, frînge,

rupe, reface, strînge, plînge, rîde, lăţi, strivi, muri, dezvăluind de fiecare dată, printr-o schimbare sau printr-un amestec de litere, un alt sens, o altă lumină“, între „darul povestirii“ descoperit în copilărie şi conştiinţa scriitorului, care s-a cristalizat în pagina ziarului şi a cărţii : *Ficţionarii*, între celelalte *Supravieţuiri*, este mărturia tulburătoare a vitalităţii şi ascezei omului întru naşterea scriitorului.



DUMITRU RADU POPESCU

Volumul *Leul albastru* constituie un bilanț al nuvelistului Dumitru Radu Popescu și, în aceeași măsură, un autoportret al romancierului ; cartea este un bilanț pentru că adună, cu cîteva excepții, tot ceea ce este mai semnificativ pentru proza scurtă a lui Dumitru Radu Popescu, reintroducînd în circuitul curent al lecturii producțiile literare ale începutului de drum ; și este un autoportret al romancierului întrucît multe din narațiunile de aici trasează liniile de forță ale romanelor de mai tîrziu : *Leul albastru* este o carte-oglindă care restituie fidel atît căile devenirii operei, cît și pe cele ale destinului literar al prozatorului.

Din această perspectivă, nuvela *Leul albastru* reprezintă placa turnantă a volumului, avînd o dublă deschidere, spre operă și spre autorul ei ; relatînd evenimente consumate la Oradea, unde elevul Popescu D. a făcut clasele secundare, textul constituie un început de autobiografie ; referindu-se apoi la calitatea receptării de către ceilalți a primelor încercări literare, *Leul albastru* este un comentariu critic al operei viitoare. Iată, de pildă, episodul rememorat al unei lucrări la limba română în care elevii aveau de scris „o întîmplare adevărată din timpul vacanței de Paști", iar, pentru păstrarea obiectivității în apreciere, li s-a indicat să nu se semneze ; peste două zile, profesorul a adus lucrările corectate, declarînd-o ca „cea mai interesantă" pe aceea intitulată *Casa arsă,* în care autorul, anonim deocamdată, povestea un episod dramatic petrecut într-un sat din Oltenia ; calificativului „interesantă", acordat de profesor, i se ală-

tură cel al elevilor care declară în cor că „e bună" : instanța (profesorul) determină judecata „publicului" (elevii) care însă mai are și alte motive să fie prudent : „E bună, au răspuns toți, neștiind a cui e lucrarea. Și dacă nu e cumva o glumă de-a profesorului. El ne mai citise odată o lucrare a unui elev mai mare, cel mai bun din școală, și cei ce se repeziseră s-o facă praf, crezînd că e a unui coleg absent, mai slab, se făcură de rușine cînd le spusese a cui e lucrarea. Mai ales se temeau că vor fi luați la bătaie de acel elev. Așa că nu mai riscau" ; numai că aflînd cine e autorul, profesorul nu mai repetă judecata dată inițial lucrării anonime, invitînd elevii la discuții : „Ei, ce ziceți băieți, cum e, de ce e bună ? S-o discutăm ! Să ne dăm fiecare părerea. Cine vrea să-nceapă ?" Și elevii nu-și dezmint profesorul ; unuia nu-i „sînt clare unele lucruri", altuia i se pare totul „neverosimil", cineva aruncă un „neinteresantă", altcineva pronunță cuvîntul „sentimentală", în fine, povestea autorului deconspirat este „nerealistă" și „cam cu religie prin ea" ; în fața acestei avalanșe de observații, care șterge definitiv promițătorul „interesant" de la început, autorului nu-i rămîne altceva decît „o scîrbă" provocată nu atît de media șase care „îi iese" în final, ci, mai ales, de cele două serii de judecăți critice care anulează realitățile compunerii : „nerealist" și „neverosimil" contestă *adevărul* narațiunii, „neinteresantă" și „sentimentală" minimalizează *dramatismul* evenimentului relatat, iar acel „cam cu religie prin ea" insinuează *„tendința"* lucrării. Receptarea primei încercări literare a elevului Popescu D. stă sub semnul exigențelor pe care le impune *criteriul verosimilității* : „Și m-am gîndit la tatăl lui Ghenadie. Parcă l-am văzut iarăși cum stătea lîngă gard, pe pămînt, cu mîinile împreunate pe piept, negru de supărare, privind cum îi arde casa și cum nu se poate face nimic ca să fie stins focul. Am văzut a doua zi cenușa casei, neagră ca privirea din ochii lui. Nu mi-a păsat de ce-au spus colegii, mi-a păsat însă că ei n-au vrut să creadă durerea lui, durerea că nu putea face nimic, și că acestei dureri i-au dat nota șase. De ce n-au văzut ei ce era mai grav în casa arsă ? Poate n-am scris eu bine, mi-am zis. De asta nu-mi păsa. Dar nu era vorba de scris bine sau rău, ei nu

de asta s-au legat. *Ei s-au legat de întîmplare, n-au vrut s-o creadă.* Fiindcă de fapt așa era moda" ; moda din școală reflectă însă, deseori, fidel pe aceea din exteriorul ei. Această semnificație subtextuală a episodului descrie un arc peste timp, căpătînd, prin generalizare, valoarea exemplului ; elevul Popescu D. este prozatorul Dumitru Radu Popescu, profesorul de limba română este criticul, iar elevii sînt cititorii : dinamica evoluției textului de la scriere (trăire, implicare) pînă la cele două „tipuri" de comentariu — „profesionist" (profesorul) și „amator" (elevii) — nu este doar aceea a lecției de limba română dintr-un gimnaziu orădean de altădată, ci și una a vieții dinafara lui. Nu altfel se petrec lucrurile la ora de desen, în care profesorul cere elevilor să-și facă autoportretul ; elevul Popescu D. arată la lecția următoare un leu albastru, pe care toți îl „critică" deoarece este „nerealist", iar autorul desenului primește calificativele „nebun", „obraznic" și „reacționar" ; istoria se repetă, așadar, și din confruntarea autorului (compunerii și desenului) cu colegii săi („opinia publică") rezultă două autoportrete : unul al celui care creează, conștient de forța și valoarea sa (elevul Popescu D. *știe* tîlcul fabulei *Leul și broasca* de Esop : „nu trebuie să ne spăriem de fieștece, cînd auzim de ceva, pînă nu vedem cu ochii noștri adevărat"), celălalt autoportret, al receptorilor săi, pentru că, iată, „orice act critic e un autoportret".

Una dintre explicațiile acestei „trădări" a receptării poate fi găsită într-o replică a doctorului, personajul din *Bîlc și doctorul pleacă la vînătoare* : „Bîlcule, mi s-ar putea reproșa că eu cîteodată confund realul cu fantasticul. Ori că sînt nebun. Ar fi o greșeală. Eu visez, Bîlcule. Dar ce-ți spun, totul e adevărat" ; doctorul, ipostază a naratorului însuși, îi oferă „învățăcelului" Bîlc o „lecție de vînătoare" al cărei obiect este un *adevăr al visului,* al unui vis consumat însă întotdeauna în stare de veghe. Această „confuzie" a realului cu fantasticul, reprezentînd una dintre caracteristicile esențiale ale prozei lui Dumitru Radu Popescu, constituie, în primul rînd, rezultatul unei anume manifestări în text a *spațiului* care nu mai este doar un simplu reflector, termen de identificare al personajului, ci *activizator* al trăirilor sale : în

Dor, de pildă, plopul „cobește", albinele zboară „dușmănoase, pline de ură", frunzele de tîlv „bolborosesc", căldura soarelui este „rea", spațiul exterior participînd astfel la evoluția firului epic, provocînd gîndurile și gesturile Lenei. De aici, din această implicare a „decorului" în jocul scenic al personajelor, se nasc „ciudățeniile" prozei lui Dumitru Radu Popescu ; „*mecanismul ciudat*" care „împreună și îndreaptă" personajele din *Păpușa spînzurată,* „*tainele*" pădurii din *Cutia cu conserve,* asociațiile *insolite* din *Sofica* (destinul personajului de aici se regăsește într-o jucărie roșie acționată de un arc și în ochii cîinelui Haiduc care se întoarce la casa stăpînului după ce acesta „l-a bătut în cap pînă a bulboiat ochii și n-a mai răsuflat"), semnele *ciudate* din *Dor,* anunță constituirea, în romanele prozatorului, a ceea ce aș numi o *tipologie* a *anormalității* : ceea ce aici este doar *ciudat,* în romane capătă consistența adevărului, a *concretului.* În acest „regim al anormalității", oamenii din nuvelele lui Dumitru Radu Popescu trăiesc mereu tensiunea căutării „calibrului de om" (Dumitru), a „timpului adevărat" (preotul Motocicletă), a măsurii propriei existențe ce nu li se poate releva decît prin raportare la ceilalți (Lena), cu credința că „există un soare în fiecare om care nu se stinge niciodată" ; profilurile lor sînt tăiate în linii drepte, viața lor se desfășoară sub pecetea adevărului dar și a tainei, supunîndu-se unei singure „religii" a cărei zeitate tutelară este pămîntul : „Pămîntu' e mama noastră, e tata nostru, e mămăliga noastră, e apa, e groapa noastră, e laptele, slănina, vinu', sufletu', nunta, botezu', casa."

Iată segmentul cu care Dumitru Radu Popescu deschide primul său ciclu epic, adică *F* (1968), *Cei doi din dreptul Țebei* (1973), *Vînătoarea regală* (1973), *O bere pentru calul meu* (1974), *Ploile de dincolo de vreme* (1976) și *Împăratul norilor* (1976) : „Nu știu dacă visele sînt mai oribile ca realitatea. Ori invers. Poate exista un echilibru ; nu poate, sigur trebuie să fie un echilibru. Tică, ascultă-mă : Pascal avea dreptate în privința vidului. Îți mai amintești ? Îmi place cuvîntul oroare cu care numește el repulsia pe care o are natura față de vid. Toate corpurile, zice el, se opun separării unuia de altul și admiterii vidului în intervalul dintre ele. Ca să

mă înțelegi, trebuie să-ți relatez cîteva întîmplări" ; se află aici trei dintre *relațiile* esențiale care guvernează constituirea spațiului narativ și împlinesc profilul personajului din întreaga proză a lui Dumitru Radu Popescu : *visul* și *realitatea, ideea* și *întîmplarea* care o „demonstrează", *comunicarea* și *vidul* dintre modelele existențiale pe care le re-prezintă protagoniștii. Dumitru Radu Popescu este unul dintre acei prozatori care își gîndesc și își elaborează *textele* în funcție de un *Text* unic, a cărui formulă a fost stabilită pe calea organizării prealabile a materiei epice, prin abordare „teoretică" și prin raportarea sa la un model social, politic, cultural, *literar ;* nimic nu pare „întîmplător" într-un discurs narativ care se adresează, în primul rînd, unui cititor dispus să „lucreze" în timpul lecturii și nu doar să citească din „plăcere" : sistemul de relații, textura spațiului epic, evoluția personajelor și structura „decorului", a acelor elemente care alcătuiesc „haina" romanului și canalele de transmitere a „mesajului" — totul impune curgerea „dirijată" a fluxului epic, textele lui Dumitru Radu Popescu avînd ambiția de a oferi *moduri de construcție* pentru o intrigă și o problematică mereu aceleași în fiecare roman.

Stabilind *dualitatea,* relația dintre două repere complementare sau opozante, drept nucleu al ființării lumii și al organizării textului, prozatorul construiește un *sistem* epic ale cărui mecanisme și resorturi funcționează ireproșabil în „serie", dezvoltînd ciclul narativ prin desfășurarea cîte unei relații în fiecare din părțile sale constitutive. Relația *vis-realitate,* de pildă, structurează *F, Cei doi din dreptul Țebei, O bere pentru calul meu, Vînătoarea regală* și *Ploile de dincolo de vreme ;* avînd fiecare *„elocvența"* sa, visul și realitatea sînt două spații „interșanjabile", transferîndu-și reciproc calitățile, în funcție de „permeabilitatea" structurii personajului : relația lor reprezintă condiția însăși a literaturii lui Dumitru Radu Popescu : „M-a amuzat — spune protagonistul din *F* — această idee și mi s-a părut posibilă : de ce personajele pe care le visezi să nu le poți întîlni a doua zi pe stradă atîta timp cît creierul aduce peste noapte în vis ființe pe care peste zi le vezi pe stradă sau le vorbești și le dai mîna" ; în această *idee* a personajului se află

condiția primă a statutului naratorului, precum și aceea a constituirii esenței „realismului“ prozei pe care o produce : dacă realitatea poate fi vis, atunci și visul poate deveni realitate. Distanța dintre aceste repere jalonează existența personajelor al căror profil se definește prin modul în care *văd, simt* și *gîndesc* fiecare manifestare a realului și a visului ; unii caută referentul, „securitatea“ pe care o poate oferi realitatea — „trezirea“ —, în timp ce altora puterea le vine din credința că lumea nu are praguri, nici limite, visul și realitatea confundîndu-se, constituind o existență *unică* a tuturor zonelor „însuflețite“ sau „neînsuflețite“ : Sevastița din *O bere pentru calul meu* intrupează, pentru cei „robiți“ realității, o lume de dincolo de vedere, la fel de reală însă ca și aceea accesibilă ochiului oricui, pe al cărei ecran se proiectează adevărul faptelor petrecute în Pătîrlagele. Și aceasta pentru că, iată, „visele devoalează realitatea cea mai profundă a omului“, *descoperă* și nu ascund, fac *vizibile* lumea și faptele oamenilor, dezvăluind adevărul prin *vedenie,* ființa prin neființă, albul prin negru, lumina prin întuneric : labirintul lumii nu poate fi luminat — zice Sevastița — decît prin contactul cu realitatea secundă de dincolo de privire și de dincolo de „normele“ cunoașterii, acceptate de toți. Cel ce se încrede în vis are acces la *memoria subconștientului* unde se află adevărul faptelor pe care *memoria conștientă* îl ascunde : în *Vînătoarea regală,* „ne aflăm în fața unui caz rar întîlnit sau nemaiintîlnit de criminal : cînd adevărul e dezvăluit de fidelitatea subconștientului său devenit conștient (...) Căci și conștiința e dublă, deasupra celei cerebrale sau dedesubtul ei, nu știu unde, se află alta mai adîncă, subconștientă“ : în cazul martorilor pe care îi audiază procurorul Tică Dunărințu se petrece substituirea celor două zone, adevărul memoriei subconștientului devenind astfel adevărul existenței înseși. Iar clipa acestei substituiri, cînd logicul este *explicat* prin ilogic, coincide cu instalarea iraționalului și, mai mult decît atît, reprezintă momentul declanșării narațiunii, a „intrigii“ sale ; în *F,* Celce, Dimie, Cicerone Stoica — deși personaje secundare — *provoacă* textul întrucît ei sînt „agenții“ iraționalului, calul din *O bere pentru calul meu* vorbește și, prin aceasta, chi-

nuie, terorizează și descoperă frica de adevăr, iar Francisc, împăratul norilor, este „agentul“ fricii lui Moise care se înspăimîntă de tot ceea ce nu este cunoscut, logic, rațional, accesibil cunoașterii prin simțuri.

Ponderea faptului irațional explică, înainte de toate, constituirea acelei *tipologii a anormalității* pe care o conturaseră „ciudățeniile“ din proza scurtă a lui Dumitru Radu Popescu ; în romane, intruziunea elementului din planul fantastic în spațiul realului nu mai este doar un mic eveniment „ciudat“, ceva pasabil și, oricum, acționînd prea puțin asupra „albiei“ vieții personajului, ci devine *esența* destinului protagonistului și nucleul în jurul căruia se organizează povestea acestuia : grădina care rîde, șobolanii, lumina albastră a unei seri cu ninsoare sau tăietura de la degetul mare al mîinii stîngi a lui Moise din *F*, veverița albă dintre brazi, șapte vaci grase și șapte vaci slabe care „se îmbăiau în lac“ din *Cei doi din dreptul Țebei*, calul care vorbește din *O bere pentru calul meu* sau Francisc din *Împăratul norilor* sînt *avertizorii* lecturii și *agenții* narațiunii. Precise și, totodată, ambigue, aceste mărci ale fantasticului, venind dinspre zona „neverificabilă“ a „atmosferei“ sau structurii interioare a personajului, definesc statutul social al personajului și precizează calitatea sa umană ; în *O bere pentru calul meu*, narațiunea se dezvoltă în cercuri concentrice, pornind de la relatarea seacă a „minunii“ („Calul lui Moise a zis atunci : să vedem !“) care pregătește celelalte minuni, „credibile“, în acest caz, limbajul și înțelegerea perfectă dintre două naturi aparent opozante (calul și stăpînul), care pun în evidență lipsa acelui limbaj și a acelei înțelegeri dintre două naturi complementare (individul și colectivitatea) : *norma* este explicată prin intermediul *excepției*, realitatea își dezvăluie sensul prin elocvența faptului real. Iar manifestarea acestuia trimite la o *stare* a timpului istoric a cărui configurație este în chip decisiv marcată de un factor psihologic determinant, ipostaziat în unul dintre avertizorii amintiți ; *turbarea*, femeia cu copilul negru, crucile și mormintele „care intrau în oraș“ din *Vînătoarea regală*, de exemplu, sînt astfel de simboluri ale unei epoci și ale unei texturi umane caracteristice acesteia : „e mai important să se

vadă din mărturisirile Iolandei, ale lui Ionescu, ale Sevastiței și ale altora care era atmosfera Cîmpulețului în zilele cînd se vorbea despre femeia ce umbla prin oraș cu un copil negru de mînă, de parcă era turbarea, sau ciuma, sau holera, sau buba bubelor, cum o numesc unii, sau nebunia etc. Important e că femeia aceasta reprezenta cel mai precis zilele acelea, de după război, atmosfera lor“ ; fapt semnificativ, dacă ancheta procurorului Dunărințu nu reușește stabilirea adevărului prin descoperirea unor probe juridice, textul naratorului reconstituie atmosfera, cauzele generale care au provocat evenimentele : ancheta nu mai vizează un anume *fapt* (crima), ci caută *istoria* (atmosfera) care a făcut posibilă producerea lui, explicînd totul prin acest „simbol“, marcă a epocii. Forța sa este cu atît mai mare cu cît spațiul în care se desfășoară „intriga“ romanului este unul de tip arhaic, în care oamenii trăiesc sub semnul unor credințe și cutume vechi ; credința în moroi, de pildă, face posibilă unirea morții cu viața, a celor vii cu cei dispăruți : drumurile celor vii urmează *în viață* un traiect ce corespunde celui străbătut de ceilalți *în moarte* : locul de întîlnire este fîntîna (oglinda). Preluînd schema mitului, evenimentele petrecute în Cîmpuleț se reconstituie prin discuțiile purtate într-o mașină de niște călători ciudați : Școlărița și Normalista (personaje care au jucat un rol important în dispariția lui Horia Dunărințu), șoferul (care poate fi identificat cu Moise ori Gălătioan) și naratorul (un „alter-ego“ al lui Tică Dunărințu) : convorbirea lor reface destinele unor oameni dispăruți demult *ca și cînd* aceștia ar mai fi încă în viață.

Primul efect al intersectării celor două planuri și al apariției „anormalității“, investită cu o precisă și importantă funcționalitate în structura textului, este crearea unui *tip de ambiguitate*, specific prozei lui Dumitru Radu Popescu, ambiguitate care a constituit, de altfel, miza analizei celor mai mulți dintre criticii care s-au referit la scrisul prozatorului. Narațiunile sale se dezvoltă, într-adevăr, din semantica termenului *dispariție*, a cărui trăsătură pertinentă rămîne ambiguitatea : „S-ar putea spune că el n-a murit, a dispărut“, constată un personaj din *Vînătoarea regală*, vorbind de învățătorul Horia Dună-

rințu ; în tentativa de reconstituire a împrejurărilor în care s-au produs disparițiile misterioase (Horia Dunărințu, Calagherovici, Patriciu), Tică Dunărințu, personajul focal al romanului, eșuează din cauza lipsei probelor materiale ale crimelor presupuse și din pricina instalării iraționalului care anulează putința refacerii unui lanț *logic* al desfășurării evenimentelor. Între siguranța și nesiguranța morții lui Păun îi este dat Ilenei din *F* să trăiască, visul găsindu-și repede suportul în această dublă „existență" a celui dispărut. Incertitudinile anchetatorului din același roman măresc și ele ambiguitatea, „enorma ceață" care ascunde detaliul și adevărul. Sevastița din *O bere pentru calul meu* caută „o persoană neadevărată dacă nu există, ireală, o nălucă", viața sau moartea lui Horia Dunărințu fiind „probabile, adică relative". În *Împăratul norilor,* Tică, Francisc, Sevastița, Don Iliuță sînt autorii unei atmosfere cețoase, nesigure, în care Moise este „străinul". Lilica din *Ploile de dincolo de vreme* dispare și ea, lăsînd în urmă mister pentru unii, frică pentru alții, întîmplările care se consumă în proza lui Dumitru Radu Popescu nefiind *precise* pentru că nici elementele care le compun nu sînt astfel ; singurul lucru cert este *prevestirea,* iar nu povestirea faptelor : *o lume fără certitudini* — aceasta este „antiutopia" din primul ciclu romanesc al lui Dumitru Radu Popescu.

Ambiguitatea nu caracterizează însă doar evenimentele relatate, substanța epică, ci marchează în chip decisiv însuși statutul textului propriu-zis ; iar textul este ambiguu pentru că el se constituie ca o sumă de intervenții ale unor *naratori* care *povestesc* ceea ce anume personaje *prevestesc :* asemeni întregii structuri epice, *povestea,* ca act al enunțării faptelor, este ambiguă, dispare printre celelalte personaje, provocîndu-le, instalînd nesiguranța și enorma ceață — construind adică *labirintul* lumii și al textului ca re-prezentare a acesteia : „aceste povești — spune Don Iliuță, unul dintre *raisonneur*-ii din *F* — se bazează pe niște fapte întîmplate, dar nu sigure, și sînt mai mult rodul fanteziei tale legăturile care dau miez și cursivitate dramei acestui sat, deci creația ta sînt cumva aceste povești ce vor să salveze, eternizînd, materia care s-a destrămat". În aceste povești și, desigur,

în povestea întregului ciclu, unicul element care decide este *punctul de vedere* al naratorilor ; într-un fel apare Moise în *Boul și vaca,* a doua parte a romanului *F,* și altfel în cea următoare, *Cele șapte ferestre ale labirintului,* pentru că unghiurile de vedere sînt diametral opuse : mai întîi, Moise pare „realistul", „dialecticianul", singurul în stare „să decidă între adevăr și minciună, toate adevărurile". Tot așa, în *Cei doi din dreptul Țebei,* asupra „istoriei" lui Ilie și a Iloncăi se emit diverse ipoteze (Clara Sebök, Tibor, Dunărințu) care pun sub semnul ambiguității atît prezentul cît și trecutul ; în *Împăratul norilor,* nu faptele interesează, ci *părerea* și *„rostirile"* personajelor, condiția lor fiind perfect ilustrată, în „negativ", de *delator* (Logofet, Brînzaș), unul dintre numeroasele tipuri de naratori din romanele lui Dumitru Radu Popescu. Părerile și sistemul de percepere a lumii diferențiază și personajele-naratori din *Ploile de dincolo de vreme,* punctele de vedere și ponderea lor în analiza „cazului" Moise condiționînd însăși poziția în planurile textului ; în *Vînătoarea regală,* ținta acestui joc, abil dirijat, al perspectivei naratorilor vizează adevărul. Iar dacă naratorul este unul dintre „agenții" importanți ai instalării ambiguității, *anchetatorul* — figura centrală a prozei lui Dumitru Radu Popescu — își desfășoară investigațiile, și el, în același spațiu al incertitudinii : Tică Dunărințu *crede* și *știe,* în același timp, fiecare „adevăr" ce se conține în credința și certitudinea sa, nefiind însă decît una dintre multele ipostaze ale Adevărului căutat. Eșuînd totdeauna din cauza lipsei de *probe,* anchetatorul este *personajul de experiment* al prozatorului ; Tică Dunărințu reface în *F* biografia unei zile și își experimentează cazul pe un ins „pur" (Vasile), dinafara compromisului, a rețelei acestuia, pentru ca în *Împăratul norilor* să facă experimentul trecerii de la investigarea atent profesională a faptelor la căutarea entuziastă a adevărului, amintind de investiția de capital afectiv în ideea de adevăr a personajului lui Camil Petrescu ; în acest ultim roman al ciclului romanesc se găsesc, de altfel, și cele mai numeroase definiri ale lui Tică Dunărințu, aproape toate păstrînd pecetea afectivității : iată una dintre acestea : „El (anchetatorul — n.n.) caută mereu acel adînc miste-

rios care înghite nu numai ca un rîu morții supți de el (și de vîrtejul ivit în el acolo unde s-a prăbușit un mal, ori s-au adunat din ruperi de ploi ape mari și vijelioase), ci și amintirea acelor inși și a acelor zile" : astfel de definiții, plasate în ultimul text al ciclului, trimit la același eșec al „obiectivității" unei anchete, subliniind încă o dată marca inconfundabilă a subiectivității, creatoare ea însăși de ambiguitate.

Omul ambiguu și adevărul incert al faptelor sale sînt puse în legătură cu o anume calitate a *timpului istoric* din care provin : epoca își creează tipul uman caracteristic. Don Iliuță, „omul paradoxal", este, tocmai prin aceasta, reprezentativ pentru un „timp paradoxal, cînd toate valorile se răstoarnă și se înlocuiesc", insul incert fiind *creație* a unui segment temporal asemenea, *creîndu-și,* la rîndul său, un timp de incertitudini : cele două coordonate temporale — cea exterioară, istorică, obiectivă și cea interioară, subiectivă — sînt oglinzile paralele în al căror focar unic prinde contur figura unui personaj care le împrumută calitățile. Relația *individ-istorie* este însă mai complexă, întrucît, iată, ea privește atît dinamica unui *raport de determinare* ca de la cauză la efect, într-un fel de geneză reciprocă (cele două ipostaze ale lui Gălătioan din *O bere pentru calul meu* sînt efectele caracteristicilor unor etape istorice diferite, Guguștiuc din *Împăratul norilor* nu ilustrează, ci este chiar o „etapă a luptei între forțele revoluționare și reacționari și șovăielnici"), cît și dezvoltarea unui *raport de adversitate,* așa cum se întîmplă în *Cei doi din dreptul Țebei ;* aceasta este o carte despre alternativa *„ieșirii din istorie",* despre replica unor structuri umane ce se vor complete (Ilonca și Ilie) dată timpului istoric „opozant" : cei doi copilandri și bătrînul Gălătioan, „bolnav de utopie", reprezintă cele două moduri de rezistență ale amintitei structuri față de dezordinea haosului — *iubirea* și *utopia* —, refugiul lor delimitînd reperele unui timp interior și ale unui spațiu în care *ideile* pot deveni *fapte.* Această relație a ființei cu timpul său este foarte mobilă și divers ipostaziată în proza lui Dumitru Radu Popescu ; timpul ca „paravan" al oamenilor în *O bere pentru calul meu,* timpul ca durată a unei obsesii în *Împă-*

ratul norilor sau timpul ca re-prezentare individuală în *Ploile de dincolo de vreme* sînt alte înfăţişări ale aceleiaşi relaţii care constituie una dintre axele tematice ale prozei noastre contemporane. Şi tot în această ordine, apare figura *martorului* (precis conturată prin copilul Nicanor din *O bere pentru calul meu, Vînătoarea regală* şi *Împăratul norilor),* a „memoriei timpului", cel care, dinafara intrigii, cunoaşte, consemnează toate punctele de vedere ale naratorilor implicaţi şi depune mărturie în posteritate, ca unică voce, singura creditabilă, a celor de *atunci,* din spaţiul şi timpul cărţii.

Am spus deja că materia prozei lui Dumitru Radu Popescu se organizează în jurul a două *modele* existenţiale, politice, culturale, repetînd structura duală a lumii şi a fiinţei ; *utopia* şi *antiutopia* (sau „atopia") sînt cei doi termeni care cumulează, într-un plan mai general, toate atributele amintitelor modele, iar manifestarea lor la modul explicit se face, mai cu seamă, în *Cei doi din dreptul Ţebei.* Acest raport conflictual constituie şi principala caracteristică a relaţiei *individului cu lumea,* cu ceilalţi membri ai generaţiei epocii, prozatorul abordînd problematica acestui raport prin intermediul unor *cupluri* de personaje, a căror „istorie" oferă, în esenţă, firul epic al romanelor ; în *F,* cuplul-pivot este Moise-Don Iliuţă, adică *ordinea* şi *haosul*, confruntarea lor oferind *opiniile* din care se formulează materia romanului ; unul „realist", celălalt atent la manifestarea elementelor din planul fantastic, primul văzînd totul ca *proces,* celălalt fiind „înrobit" *misterului :* într-o altă ordine, Moise este *„proza"*, iar Don Iliuţă — *„poezia"* — din *F*. Un cuplu secundar, Moise-Nicolae, ilustrînd complexul slăbiciunii şi desfăşurarea violentă a personalităţii celui puternic, enunţă unul dintre principalele moduri de rezolvare ale conflictului dintre cei „bolnavi de utopie" şi cei „realişti". În toate romanele ciclului, esenţa şi detaliile acestui raport tensional sînt puse în valoare prin cuplul Moise-Horia Dunărinţu ; prin ei se înfruntă „două feluri de a te apropia de oameni şi de a construi cu ei o nouă lume", două concepţii privind revoluţia şi două structuri umane opozante, ireconciliabile („victima" şi

„călăul“) : primul este *prezentul* oamenilor din Pătîrlagele, al doilea este conștiința lor. Încărcătura politică, în întregul ei, se cuprinde în „studiul“ cuplului Moise-Gălățioan, realizat, în principal, în romanul *Împăratul norilor ;* aici se confruntă două nivele ale puterii, relația de adversitate fiind efectul unei prime relații de complicitate : Moise este „instrumentul“, iar Gălățioan este însuși mecanismul puterii. Acestui model plasat în prim-planul textului i se circumscriu alte perechi de personaje care îl susțin, îl exemplifică, îl nuanțează în alte perspective : Gălățioan-Calagherovici, Moise-Tică Dunărințu, Gălățioan-Horia Dunărințu, Moise-Lilica — sînt alte cupluri a căror dinamică marchează momentele schimbării raportului de forțe : dramatismul acestor confruntări vine din sensul lor politic, fiecare termen al cuplurilor reprezentînd o altă etapă a revoluției : în fond, aceste cupluri sînt niște *perechi de calități* („calitatea“ Moise și „calitatea“ Horia Dunărințu, de pildă), cărora li se descoperă modul re-prezentării în istorie. Iar dacă problematica romanelor se găsește în faptele și atributele naturilor opozante ale cuplurilor, textul este tutelat de perechea Tică Dunărințu-Don Iliuță, *anchetatorul* și *raisonneur*-ul, ilustrînd *neastîmpărul* cunoașterii și *metodica* acesteia.

„Puterea e totul !“, exclamă Moise, protagonistul primului ciclu epic al lui Dumitru Radu Popescu, acestui personaj nelipsindu-i nimic din tot ceea ce alcătuiește profilul celui puternic : situarea dincolo de „norma“, dar și de „excepția“ texturii umane a epocii, plăcerea puterii, exercitarea tiranică a funcției cu care a fost investit, conflictul cu propria-i conștiință, cunoașterea legii probabilității și depășirea determinismului social și uman, detașarea și contemplarea „monarhică“ a celor din jur, refuzul viitorului, care nu poate fi controlat, dar și refuzul trecutului care ar implica sentimentul relativității faptelor și a existenței înseși, nevoia de certitudini, teroarea gîndului morții, orgoliul și folosirea minciunii etc. Ciclul epic *F* propune un *grup* de personaje al căror model este Moise ; Gălățioan, Brînzaș, Anișoara Caramalis, Logofet, Dolîngă, Celce, Cicerone Stoica, Ieremia reprezintă în narațiune toate ipostazele și toate nuanțele po-

sibile ale unui tip uman caracteristic; fiecare are *„secretul“* său și fiecare este singur cu singurătatea lui, existența acestor oameni fiind una perfect închisă, circulară, „legiferînd“, extrapolînd fiecare gest și fiecare gînd în întregul structurii sociale al cărei lider este. Dar Moise nu este doar „modelul“ puterii, ci și cel al omenescului, al „slăbiciunii“, iar cine nu a văzut această marcă a protagonistului a citit romanele doar pe jumătate; Dumitru Radu Popescu nu a intenționat o prezentare așa-zis „maniheistă“ a unor structuri menite — e adevărat — să facă explicită ideea dublului, a dualității pe care se constituie realul, ci a făcut din personajul focal al ciclului său epic un „exemplu“ al „înălțării“ *dincolo,* dar și al căderii *dincoace* de omenesc: personajul prozei lui Dumitru Radu Popescu este „un labirint ce se caută pe sine și nu se găsește și cu siguranță nu știe cine este, ce vrea, ce-a făcut“. Nicolae din *F,* exemplul-limită al celui care își asumă o crimă pentru a redeveni „om adevărat“, Fruntelată, Țeavălungă, Oprică, nepoata lui Gălătioan din *O bere pentru calul meu* și scenariul vieții lor ca exorcizare a păcatului, Don Iliuță din *Împăratul norilor* și încercarea de a-și explica lumea prin pictură, Toma Carastan din *Ploile de dincolo de vreme* și nevoia de a fi printre ceilalți, *în rînd,* cu ei și, iată, Moise care exemplifică în romanul *O bere pentru calul meu* traiectul căderii, formulînd prin aceasta alternativa destinului celui puternic: momentul fisurii în structura sa aparent inexpugnabilă este *oglindirea* într-o întrebare la care nu se poate răspunde decît reluînd totul de la capăt, re-cunoscînd trecutul: *„cine erai tu?“*, iar clipa care certifică această regăsire este aceea a șocului „conștiinței lui care a luat cunoștință de ea însăși“: „victimele“ și „călăii“, cei puternici și cei slabi, naratorii și personajele, cei ce povestesc și cei ce prevestesc, martorii și anchetatorii — toate „măștile“ personajului lui Dumitru Radu Popescu se conturează în perspectiva efortului cunoașterii și al dovedirii libertății sale. Iar puntea care unește aceste măști este *povestirea* prin intermediul căreia oamenii se relevă unii altora; formă a eternității materiei, povestea (*„ce se zice“*) apropie personajele pe care faptele (*„ce se poate“*) le despărțiseră:

povestind, inventînd sau reconstituind întîmplări, fiecare își creează o lume și o istorie numai ale sale, în care se cuprind și lumea și istoria timpului. Ceea ce contează — s-a văzut — este *punctul de vedere* al naratorilor textului, povestea și ceea ce *crede* fiecare despre faptele sale, performanțele personajelor fiind condiționate de numărul cuvintelor și de numărul întîmplărilor pe care acestea le povestesc; depășind „paradoxul" comunicării („Cu cît vorbim mai mult, cu atît uneori sîntem mai singuri"), personajul care povestește (numește) creează lumea și întemeiază istoria: Cîmpuleț, Pătîrlagele, Turnuvechi sînt spațiile pe care le-a creat povestea, iar Moise, Horia, Don Iliuță, Gălătioan, Francisc, Cicerone Stoica, Celce, Sevastița, Tică, Calagherovici, Lilica, Dolîngă, Anișoara, Manoilescu și ceilalți, povestind, se poate spune că și-au întemeiat propria istorie, formulînd astfel Istoria însăși.

După patru ani de la încheierea ciclului romanesc *F*, Dumitru Radu Popescu începe un altul, intitulat *Viața și opera lui Tiron B.*, din care au apărut pînă acum primele două volume: *Iepurele șchiop* (1980) și *Podul de gheață* (1982). Dincolo de numeroasele (și explicabilele) puncte de contact, cele două „serii" de romane se diferențiază, totuși, în perspectiva concepției prozatorului asupra *cărții* înseși, a dezvoltării și spațiului ei de cuprindere, precum și în orizontul unei alte vîrste a creației și, implicit, al unei alte vîrste a receptării prozei. Luînd drept pildă pe „istoricii faimoaselor trecute vremi romane" care „nu neglijau faptele mărunte și aparent neimportante, întîmplări pilduitoare din viața de fiecare zi, pe lîngă marile și micile războaie ale marilor și micilor împărați ai Romei", prozatorul își mărturisește intenția de a scrie ceea ce el numește *o istorie contemporană* care se alcătuiește „din memorii, din frînturi de conversații, din articole de ziar, din afișe, din afișe de teatru și cataloage, din prețurile grîului și ale petrolului — toate luminînd secret și uman o lume, ca o inițiere în tainele timpului și ca un document ce pare sau este plin de fantezie și care nu va putea fi răstălmăcit și reinterpretat de nimeni... Și o aventură a limbii române, a oamenilor din diverse medii, o aventură mai de-

grabă a gîndurilor acestor inşi feluriţi, a amintirilor lor, aceste sfinte vorbe pricăjite în aparenţă care salvează şi timpul ca să nu crape şi-i salvează şi pe ei, şi visele lor de morţi, mîine cînd nu vor mai trăi şi care aşează pe pămînt o justiţie postumă, eternizînd viaţa lor şi interzicînd după pieirea lor să le mai fie furată şi întoarsă pe dos ca o cămaşă bună de dat de pomană la ţigani, ori de aruncat la gunoi..." Definiţia — „istorie contemporană" — şi substanţa unei astfel de cărţi impun romanul ca o lucrare (aproape) ştiinţifică — spune prozatorul la finele celui de-al doilea volum — care „ar trebui să fie oglinda tensiunii ideilor societăţii cuprinse între paginile sale, să cuprindă, de asemenea structura socială, puterea politică şi culturală a vremilor luate în cătare". Din punctul de vedere al acestor precizări, pe care autorul le plasează în diferite locuri ale ciclului său romanesc, nu trebuie să surprindă lipsa unei *logici narative* şi nici adunarea masivă a informaţiilor celor mai diverse; ceea ce contează aici este efortul cuprinderii *totale* a lumii între copertele cărţii şi intenţia recuperării trecutului, în detaliile sale umane şi obiectuale ; de altfel, într-o discuţie dintre narator şi personaj, se pronunţă sintagma *„roman total"*, care trebuie pusă în legătură cu această încercare de a epuiza nu un subiect, ci o lume, şi cu necesitatea ca acest roman *să definească,* iarăşi în chip absolut, pe autorul şi personajul său.

În *Viaţa şi opera lui Tiron B.*, atitudinea faţă de durata temporală se schimbă vizibil, recuperarea vizînd acum nu doar *sensul* de evoluţie a istoriei, ci şi datele, obiectele, faptele disparate şi aparent insignifiante ale trecutului, dar şi *istoricitatea* unor forme ale socialului ori politicului, pe care Dumitru Radu Popescu o abordase în *F* printr-un mod al reflectării indirecte : acolo, macrostructura se contura în profilul microstructurii (istoria prin individ, puterea prin reprezentanţii săi, evenimentele politice prin cei care le-au trăit), în timp ce în ultimul ciclu epic macro- şi microstructura încearcă a fi integrate deodată, în tot ce au ele specific, de la „atmosfera" generală la detaliul ascuns. Dacă *noncronologia* rămîne principiul de structurare a spaţiului epic şi a nivelelor sale temporale (în *prefaţa* şi în *postfaţa)* primu-

lui volum se afirmă că multe capitole „desfid cronologia seacă și inutilă", *Iepurele șchiop* nefiind un roman „în care este rege realismul cronologic"), în *Viața și opera lui Tiron B.* alta este ponderea jocului între cele două repere temporale esențiale ale oricărui demers romanesc : între *atunci* și *acum* naratorul nu mai alege doar prima alternativă, ci, prin numeroase intervenții directe în text, analize ori convorbiri finale cu personajele, introduce *perspectiva integratoare* a lui „acum", făcînd încă mai activă „instanța" prezentului față de parametrii manifestării sale în *F.* În romanele ciclului dintîi exista o relație de geneză reciprocă între *istorie* și *poveste* ; acum, cuplul este altul, *istorie-legendă,* cele două planuri rămînînd strict marcate prin indici exteriori textului, ca și prin „avertizorii" de la suprafața sa : „În timp ce istoria se scrie și se spune, și rămîne pe hîrtie, legendele se povestesc !", spune un personaj din *Podul de gheață.* Chiar dacă legenda, ca și povestea, poate explica istoria și, în aceeași măsură, o poate crea, faptul că prozatorul renunță la modalitatea povestirii „cu naratori" în favoarea unei dirijări unice a textului printr-o voce auctorială face evidentă • schimbarea perspectivei narative și a funcționalității celor două „istorii" — legenda și povestea. Relația individului cu istoria, nucleul problematicii textului, este pusă în alți termeni tocmai din cauza modificărilor survenite în ceea ce privește modalitatea epică folosită ; dacă sensul acesteia se ivea din logica narativă a poveștii fiecărui narator din *F,* în ultimele romane raportul ființei cu segmentul de timp în care evoluează este pus în valoare prin intermediul *colajului* secvențelor aparținînd celor două spații aflate în aceleași relații de determinare ori adversitate. Personajele se definesc, ca și mai înainte, prin poziția pe care o adoptă față de „norma" timpului istoric, căutîndu-li-se modul exprimării libertății lor ; Barbara care, „în acești ani de război", întruchipa „pur și simplu libertatea absolută", Dăluș și Chifă care, asemeni celor doi copilandri din *Cei doi din dreptul Țebei,* ies din istorie, descoperind condiția supraviețuirii în ignorarea „contextului" social ori politic sînt alte exemple prin care se împlinește profilul unei structuri umane caracteristice, prezentă și

în *F*. Acum, nu doar *faptele* oamenilor dar și *chipurile* lor, păstrate de fotografiile lui Gogu Pană, arată istoria și o scriu în prezent pentru prezent ; individul și timpul istoric, efectul și cauza unui proces pe care *Viața și opera lui Tiron B.* îl plasează în prim-plan : elementul care le unește este *structura labirintică*, istoria fiind *labirintul timpului*, iar omul — *labirintul memoriei :* textul însuși repetă, își asumă această structură, logica poveștii din *F* fiind înlocuită cu „ilogicul" drumului prin labirint. Spre deosebire de *F*, unde această relație își selecta sensurile în dinamica unor cupluri de personaje (Moise-Horia, Gălătioan-Moise), *numele* și *povestea* sa fiind reperele esențiale ale narațiunii, în *Viața și opera lui Tiron B.* elementele raportului rămîn Timpul și Omul ; sigur că în roman se pomenesc nume, fapte, gesturi, gînduri, sentimente, dar ele nu se „particularizează", nu se adună adică pe un chip anume, ci se unifică în spațiul „ideii de istorie" și al „ideii de om" : *Viața și opera lui Tiron B.* este un roman fără protagonist. Fapt semnificativ, „figura" centrală a romanului este *haosul*, dezordinea istoriei, care exprimă pierderea memoriei și anularea personalității individului, „reflectate" prin dezordinea aparentă a textului ; în aceste condiții, „cheia" problematicii nu mai este raportul de forță, ci acea *„psihologie a mișcării și instabilității"* pe care o ilustrează și o „probează" fiecare personaj al ciclului romanesc.

Dacă în *F* personajul-pivot era *anchetatorul*, în *Viața și opera lui Tiron B.* acesta este înlocuit de *istoric ;* în primul volum al ultimului ciclu, narațiunea se focalizează pe un personaj a cărui identitate — profesor de istorie — implică amintitele modificări de perspectivă : Velisarie Procopiu judecă faptele din unghiul științei istoriei, produce dovezi în acest sens și participă conform calității sale la marile evenimente politice ale vremii : nu mai sîntem în Pătîrlagele, Cîmpuleț și Turnuvechi, ci în Bucureștii anilor '40. Tot așa, în *Podul de gheață* narațiunea se coagulează în jurul punctului de vedere al unei *profesoare de istorie ;* iată deosebirea dintre anchetatorul Tică Dunărințu și istoricii din ultimele două romane : „Spre deosebire de Tică Dunărințu care caută o logică a evenimentelor și a istoriei și n-o găsește, sau n-o

găsește încă, fiind el prins mai ales de moartea învățătorului Dunărințu (ca și cum istoria ar fi o problemă de familie, personală), dumneata sări de la personalitățile politice la simpli anonimi, aparent fără nici o noimă, nu urmărești în totalitate o biografie, un eveniment, te apleci asupra fragmentelor, fleacurilor, a lucrurilor neîmplinite...“ : logica poveștilor este acum aparenta „lipsă de noimă“ a „romanului total“. Dacă anchetatorul a fost înlocuit cu istoricul, această modificare însemnînd, înainte de toate, un alt mod de a percepe, reconstitui și relata istoria, *pictorul* Don Iliuță din *F* este, în ultimul roman, *fotograful* Gogu Pană, prin această substituire, nu de personaje ci de *funcții* epice, prozatorul marcînd o dată mai mult distanța dintre cele două experiențe pe care le circumscriu *F* și *Viața și opera lui Tiron B.* Fotograful, cel ce *fixează* realitatea *„așa cum a fost“* și pictorul, cel ce *desenează* realul *„așa cum crede că a fost“*, sînt cele două „figuri“ ale textului prin intermediul cărora se precizează filtrele deosebite de percepere a lumii, precum și finalitatea diferită a manifestării lor ; fotograful este martorul incontestabil, memoria *exactă* și nu cea *afectivă* a timpului, el este „peste toate puternic și mare și stăpîn“, fotografiile sale fiind „mai tari“, avînd altă autoritate decît cuvintele (poveștile) naratorilor-personaje din *F*. Mai mult decît atît, fotograful este „noul Moise“, el modelînd viața cu ochiul artistului, refăcînd-o conform unui standard al fotografiei ; forța lui Gogu Pană provine din „realismul“ netrucat al perspectivei sale.

Aceste modele, pe care le-aș numi „profesionale“ — anchetatorul, profesorul de istorie, fotograful —, sînt dublate, ca și în *F*, de o sumă de *formule existențiale* care, dincolo de cîteva substituiri, aș spune firești (Zoli este un Horia Dunărințu, Gotlieb — un Gălătioan, Dina „seamănă“ cu Moise, așa cum Beldeanu ilustrează „spița becisnicilor agresivi“, reprezentată în *F* de Celce sau Cicerone Stoica), aduc înnoiri substanțiale față de ciclul precedent. Astfel, Barbara, Dăluș, Chifă, Rosina, Papil, Cobîrzan exprimă *necesitatea refugiului*, a spațiului „securizant“ ; numai că dacă Dăluș, Chifă, Cobîrzan și Papil caută *pasivitate* în acest refugiu, dispariția absolută din cîmpul de acțiune a vectorilor timpului istoric,

Barbara Coculescu și Rosina re-prezintă modul *activ*, valoarea *demonstrativă* a retragerii din istorie : dragostea, mereu invocata alternativă a Barbarei și Rosinei, nu este doar un refugiu în divertismentul erotic, ci o modalitate de a se opune haosului și de a modela oamenii : „în mulțimea asta de singurătăți care se disprețuiesc, sau se ignoră, sau se dușmănesc, — Barbara a redescoperit dragostea, bucuria și oamenii știu încă să vorbească, deși parc-au uitat toate cuvintele și tac și se privesc într-o dungă, că știu să-și dea mîna și să se privească în ochi ca niște frați și ca niște îndrăgostiți, și astfel ei pot să le redea zilelor și nopților strălucirea lor de sărbători ale vieții și să le dea celor mai banale întîlniri și fapte o dimensiune gravă". Dacă Dăluș și Chifă exprimă viața ca prosperitate a plăcerii, Ilie Dragomir din primul roman este purtătorul visului tulburător al speranței ; Cobîrzan re-prezintă „închiderea" în nebunie, motivația existenței și a faptelor sale în perspectiva unei structuri, reale sau mimate, a incompletudinii, în vreme ce Zoli ilustrează condiția umană a unei epoci, cercul determinist și năzuința de a-l depăși ; Papil este omul fără conștiință, ca și Marcovici sau Beldeanu, în vreme ce Voiculescu caută oriunde și oricînd „o lume în care omul să-și poată defini rațiunea de a fi". Chiar dacă opozante la structura de suprafață a narațiunii (subsumîndu-se raportului conflictual dintre *refugiu* și *angajare)*, aceste modele se întîlnesc sub semnul imaginii *cercului*, simbol tutelar al existențelor personajelor din *Viața și opera lui Tiron B.* ; „tirania cercului" semnifică, în altă ordine, tirania memoriei, imposibilitatea de a depăși pragul experienței trecute, de unde amestecul de realitate și ficțiune care este *viața* personajului, dar și viața textului. Iar mecanica existenței în limitele cercului este experimentată, în chip exemplar aș spune, de Adalbert din *Podul de gheață*, cu a sa „alergare a cercului" ; condiția personajului din ultimul ciclu romanesc este aceea a *închiderii* definitive în cercul memoriei, timpului, privirii, perspectivei sale, aceasta motivînd, în cele din urmă, explozia de viață, dezordinea și arderea mistuitoare a ființei în fiecare gest, gînd, cuvînt sau trăire : *deficitul de perspec-*

tivă, efect al claustrării în sfera propriului eu, caută a fi uitat, exorcizat de fiecare personaj în prea-plinul experienței existențiale.

Dumitru Radu Popescu acordă și în *Viața și opera lui Tiron B.* o atenție specială decorului, „atmosferei", cadrului în care se desfășoară narațiunea ; folosind experiența prozei și dramaturgiei de pînă acum pentru un *text unic* — un „roman total" —, prozatorul a ajuns la acea tehnică aproape desăvîrșită a tensionării textului prin ceea ce am numit *avertizori.* În ultimul roman, tot ceea ce aparține lumii „obiectuale" este imens, terifiant, *agresiv,* de dincolo de realitate ; racii „mătăhăloși", curcanul aproape negru „cu moțul roșu, uriaș", crinii imperiali, furnicile negre care „acoperă ca o pulbere mișcătoare geamurile ferestrei" din *Iepurele șchiop,* Fata Blondă, zborul leprosului, capul de porc cu picioare subțiri, pasărea fără trup și cîinele de ceață din *Podul de gheață* exprimă, la un nivel metaforic, înălțările și căderile personajelor, avertizînd cititorul, implicîndu-l, trans-punîndu-l în poveste. Spațiul epic, tensionat de aceste „apariții", este cel urban — orașul de provincie cu lustru vechi, paginile care îl evocă ilustrînd un bacovianism „întors", cum ar spune un comparatist contemporan : iată imaginea sa poate cea mai semnificativă : „Orașul ploilor liniștite, fără trăsnete, intermitente, cu străzi vechi, umbrite, cu ziduri jupuite de umezeală, cu turnuri ale breslelor, cu catedrale pe care vremea și-a pus patină neagră, cu ceasuri la intrarea tuturor instituțiilor, școlilor, cofetăriilor, mezelăriilor, cu trăsuri, ca niște virgule uitate într-o vînzoleală și ea vetustă, de tramvaie galbene, neobosite, ca niște puncte galbene, neobosite, trecînd de colo-colo prin acest imens cavou de cleștar, ca într-un basm, prin această armonioasă și fadă civilizație a uitării, prin această crăpătură a timpului, mucegăită". Esențială în acest din urmă ciclu epic este *atmosfera carnavalescă,* jocul, spectacolul, carnavalul fiind marca superiorității omului *liber* față de „varianta" supunerii la rigorile timpului istoric ; carnavalul, „viermuiala" și prosperitatea plăcerii nu semnifică abandonul, ci modul activ de a fi în istorie. *Preocupat* de problema *construcției* romanului care trebuie să repete arhitectura edificiului

social, politic, ideologic al epocii abordate, pasionat de „spunere", de cuprinderea prin cuvînt a lumii, mai *sceptic* însă pentru că, iată, cuvintele „aștern confuzii", înșală, își pierd relevanța în parfumul unor formule elegante, convenționale, Dumitru Radu Popescu reușește în *Viața și opera lui Tiron B.* unul dintre acele romane în care istoria se rostește liber și definitiv, exprimînd, în aceeași măsură, personalitatea autorului al cărui proiect se cuprinde în aceste cuvinte ale naratorului său : „eu voi povesti și tălmăci propriile mele vise".

FĂNUȘ NEAGU

Universul tematic și uman circumscris spațiului danubian oferă, în esență, materia prozei lui Fănuș Neagu, ale cărei coordonate se precizează de la nuvelele cărții de debut, *Ningea în Bărăgan* (1959) și pînă la volumul *Pierdut în Balcania* (1982). Atracția cîmpiei, a acestui tărîm deschis al uitării de sine, constituie o dimensiune structurală a personajului lui Fănuș Neagu. Bărăganul reprezintă atît reperul autobiografic al unui destin uman, în narațiuni ca *Om rău* sau *Cantonul părăsit* („În 1956, după absolvirea facultății, am fost numit profesor de limba română într-un sat din Bărăgan") cît și pe teritoriul cultural pe care scriitura îl caută mereu, obsesiv, pentru a-și descoperi aici propria-i substanță.

Din această perspectivă, dinamica vocilor care țes discursul narativ prezintă o dublă modalitate de luare în posesie și ordonare a mitului, coordonata culturală specifică a acestui univers. Vocea auctorială înregistrează, definește și sintetizează diferitele cutume și credințe arhaice, devenite *obiecte culturale* care pot fi, în consecință, descrise: „Prinderea și aducerea porcilor din baltă se desfășoară conform unui amestec de datini păgîne și religioase peste care, de-a lungul vremii, s-au suprapus obiceiuri noi, adaosuri ale fanteziei și exaltării mistice — două trăsături caracteristice lumii acesteia care-și macină viața în vecinătatea permanentă a apelor." Miturile își păstrează în text întreaga semnificație și succesiune a gesturilor inițiatice, *funcționînd* ca atare în spațiul arhaic al cîmpiei scitice. Raporturile dintre mit și textul literar configurează un proces de trecere de la o categorie la

alta, în care elementele mitului și ale tradiției folclorice (ea însăși constituită din „fragmente" ale unor mituri străvechi a căror semnificație s-a păstrat în ciuda pierderii textului originar, a întregului) se transformă în literatură. Pentru narator, investigarea riturilor păgîne de sorginte scitică reprezintă calea esențială de pătrundere în legile care guvernează existența oamenilor cîmpiei întrucît ele pot oferi un model universal al lumii, ca microcosm, cît și al Cosmosului re-prezentat ca o prelungire a spațiului terestru. Astfel, „turnatul cositorului", „aducerea gîrlei", „olelie" și obiceiul de a da „cîinii la jujău", „aducerea cailor grîului", „drăgaica", zicerea mitică (descîntecul) trasează dimensiunile unui *mythos* danubian pe care narațiunea încearcă să-l reconstituie din interior. Elementele acestui mythos dezvoltă, în esență, o semnificație pozitivă, rezultat al efortului sincretic de reintegrare a Răului în Bine, în cadrul unei filosofii care evoluează pe axa unei viziuni dialectice asupra lumii : „catîrii erau acolo, goneau și scoteau scîntei pe drum și, iaca, din ce fugeau, se făceau mai grași și din piept le ieșea cîteuncatîr mic, întîi numa capu și urechile lungi, și pe urmă și picioarele de dinainte, și cînd picioarele astea atingeau pămîntu, picioarele catîrilor vechi mureau. Și ăia tineri au ieșit cu tot trupu, și ăia bătrîni au murit, adică nu s-a mai văzut nimic din ei, și goneau mereu, și pe urmă și piepturile lor s-au despicat și-au ieșit din ele alte două capete cu urechi și alte picioare, și alea vechi s-au pierdut. O pereche năștea altă pereche, care să se desfacă și să moară și să dea altă viață. Catîr din catîr, viață din viață !". Acest mit al vieții ca geneză repetată la nesfîrșit, care apare în romanul *Îngerul a strigat* și în nuvela *Puntea*, constituit prin intermediul unei *imagini-simbol* cu o mare forță de sugestie, trimite la o perspectivă ritmică asupra lumii și a devenirii ei, ritm realizat prin succesiunea contrariilor, prin alternanța modalităților antitetice : viață și moarte, formă și latență, ființă și neființă. Intuirea acestui ritm ciclic își găsește un suport simbolic în narațiune prin corelația care se creează între Eros și Mithos. În nuvela *Ningea în Bărăgan*, de pildă, dragostea și ritul păgîn se întîlnesc pentru a decide evoluția destinelor personajelor : Onică se hotărăște să

plece cu Vica, împotriva voinței tatălui său Chivu Căpălău, în urma intervenției lui Biș care strigă numele iubitei lui Onică în noaptea de Lăsata-secului cînd „în Suligatu, ca și în multe sate din Bărăgan, e obiceiul să se dea cîinii la jujău", iar flăcăii să strige *olelie*, „să strige adică numele fetelor rămase nemăritate și să spună lumii ce beteșuguri au". *Drăgaica, Strigătul, În văpaia lunii* sînt narațiuni care, alături de cea amintită mai înainte, se organizează pe coordonatele unui conflict în care Eros învinge prin intermediul lui Mythos.

O semnificație particulară dezvoltă nuvela *Fîntîna* în care apare un izomorfism binecunoscut între arhetipul devorator, manifestat aici prin simbolul cîinelui chtonian, tema beznelor și motivul spațiului sacru : „E-hei, fîntînile mele și ale lui Lîlă ! Lîngă ele se leagă dragostele, căci eu și cu Lîlă am găsit inima-pămîntului, după care umblă toți flăcăii în nopțile de neastîmpăr, cînd le mijește mustața, și femeile tinere fac farmec ca s-o afle. Cățeii-pămîntului, pociți de blestem, stau de veghe lîngă ea. O sută de ani fac cu rîndul, doi cîte doi, stau de veghe și latră ca să nu se apropie nimeni. Cum simt pas de om, unul dă de veste și haitele adormite în măruntaiele țărînei se trezesc și se reped în lume, îndîrjite, se încaieră și se rostogolesc în cîmpie. Cine le vede își pierde mințile, uită de unde a plecat și încotro ținea să ajungă, rămîne pribeag pentru totdeauna pe hotarul dintre viață și moarte". Simboluri ale morții și uitării, cățeii-pămîntului, care se eufemizează în acea imagine a ielelor din nuvela *Doi saci de poștă*, asemeni dulăilor anticei Hecate, păzitoarea infernului, veghează spațiul sacru reprezentat aici prin inima-pămîntului. Mircea Eliade observa undeva că „noțiunea de spațiu sacru implică ideea de repetiție primordială care a consacrat acest spațiu transfigurîndu-l". Simbolul specific mitologiei populare românești și regăsit în teritoriul cultural danubian are însă o dublă semnificație, corespunzătoare construcției bipolare de la nivel formal : inima-pămîntului constituie atît „centrul", spațiul sacru care devine un prototip al timpului sacru, cît și un *obiect* prin care acesta își manifestă ubicuitatea temporală și spațială : inima-pămîntului, care la fiecare o sută de ani „îmbătrînește, se usucă și

piere în cămașa ei" fiind înlocuită de una mai tînără ce a încolțit în altă parte a lumii, a fost găsită de cei doi fîntînari, Lîlă și Scarlat Cahul, care au sfărîmat-o în pumn și apoi au presărat-o în apa fîntînilor săpate de ei. Această răspîndire a obiectului sacru este echivalentă cu o proliferare a înfățișărilor Erosului, aflîndu-și reprezentarea paroxistică în acel bizar chip al Ianei (un echivalent al Dianei), iubita lui Scarlat Cahul cel care a mușcat din inima-pămîntului ; fire pătimașă, trăindu-și dragostea cu o mare intensitate, Iana devine un prototip al personajului feminin (Lișca, Maud, Vica, Maja, Tița) din proza lui Fănuș Neagu. O valorificare pozitivă are și simbolul hipomorf care în nuvela *Vară buimacă* apare în acea ipostază a *cailor grîului :* „Înainte de a se crăpa de ziuă, eu plec s-aduc caii grîului. Pe sub pogoanele unde trec caii grîului, spicul se umflă cît coada vulpii. Plec și vin cu ei pe sub pămînt, și ei or să necheze sălbatec. Caii grîului, George, au trup de grîu, picioare de grîu, cap de grîu." Această imagine a calului benefic, opusă simbolului calului infernal specific altor arii culturale, reprezintă rodul unei reintegrări a semnificației calului chtonian, malefic, în aceea a calului solar, purtător al Binelui.

Așadar, axa esențială de organizare a *mythosului* care guvernează viața oamenilor acestui spațiu arhaic este aceea descrisă de efortul sincretic de unire a Binelui cu Răul ; punctul nodal în jurul căruia gravitează toate credințele și cutumele acestei lumi este complexul simbolic lunar. Într-adevăr, simbolismul lunar reprezintă modelul acestei complementarități a contrariilor, pentru că Luna este astrul favorabil și nefast în același timp. În proza lui Fănuș Neagu, înfățișările blîndei Selene vizează cele două modalități esențiale de organizare a „fabulei" și narațiunii ; în cadrul constelației simbolice pe care textul încearcă să o reconstituie, luna devine un nucleu care înmănunchiază semnificațiile tuturor celorlalte simboluri și, totodată, astrul nopții oferă materialul metaforic pe care îl valorifică narațiunea. În limitele complexului simbolic amintit, între atributele soarelui și cele ale lunii se creează un izomorfism care este pus în evidență prin intermediul sintagmei de factură oximoronică *în văpaia*

lunii. Luna care dogorește relevă ființei un alt timp și un alt spațiu, ascunse experienței diurne : „Îl pătrunsese brusc o veselie neînțeleasă, ca după o noapte de somn bun, și porni să dea ocol curții tăvălite în văpaia lunii, cu miile ei de lucruri care altădată nu atrăgeau luarea-aminte prin nimic, iar acum se impuneau ochiului, învăluite într-un farmec aparte, duios, uimind sufletul și chemîndu-te să te apleci asupra lor, să le mîngîi." În noaptea aprinsă de lună, evoluează destinele unor personaje pentru care starea dominantă este uimirea, *buimăceala* ; Patraulea, Ene Lelea din nuvelele *Păpușa, Strigătul* și *In văpaia lunii,* Maud și Alexandru Jucu din narațiunea *Doi saci de poștă,* Bănică din prozele *Tîrziu, cînd zăpezile sînt albastre* și *Covorul violet* sînt personaje pentru care văpaia lunii reprezintă starea luminii nocturne în care se manifestă un alt spațiu, secund, organizat de alte legi decît cele ale tărîmului diurn. În lumina albă și dogoritoare a lunii „isterice", Maud și Alexandru Jucu asistă la un joc al ielelor „care ieșiseră din pădure și se fugăreau prin lanul de grîu", Bănică ia parte la o adunare a cocoșilor de lemn, iar Ene Lelea trăiește iluzia regăsirii iubitei pierdute. Luna malefică guvernează aceste nopți ale „zănaticilor" : „Într-o noapte ca asta s-a scrîntit Patraulea, să știi. Luna amețea pămîntul și el cînta ca-n clasa-ntîi : «Neaua peste tot s-a pus» (...) Luna iac-așa se bălăbănea pe cer și Patraulea, cu ochii la ea, desfigurat, bea țuică și gemea : Ooo ! Ooo !...". Dar astrul nopții reprezintă în același timp obiectul magic benefic invocat în descîntec (baba Anica din nuvela *Vară buimacă* îl „vindecă" de gîlci pe nepotul său cu ajutorul unui text cu valoare magică în care luna apare în ipostaza astrului favorabil : „O, ce vară buimacă, în vara asta mi-a zburat cocoșul în lună"), ca și în căutările celor stăpîniți de Eros (prinderea lunii în oglindă este o condiție a găsirii dragostei). Spațiul-matrice al cîmpiei scitice, guvernat de acest *mythos* care își organizează constelația simbolică pe dimensiunile efortului de reunificare a Binelui cu Răul în cadrul unei perspective dialectice asupra devenirii Lumii și Cosmosului, reprezintă locul de întîlnire a *scriitorului* cu *etnograful* și *folcloristul*. Urmînd traiectul genezei reciproce dintre viață și literatură, textul

devine o expresie a unui anume teritoriu geografic și cultural, filtrat prin conștiința artistică.

Proza lui Fănuș Neagu se deschide cu toate ferestrele spre cîmpie. Adevărat *pharmacos*, acest spațiu deschis al uitării de sine și al poveștii constituie o dimensiune structurală a personajului lui Fănuș Neagu, el însuși fiu al cîmpiei, al acestui tărîm mirific prin arhaicitatea sa, exotic prin „mitologia" particulară, distinct prin „lenea" balcanică, ființă pulsînd în ritmul vieții înseși, „asimilînd" deznădejde sau speranță, supunîndu-i pe toți, asemeni frumoasei Lorelei chemării sale înșelătoare pentru a-i arunca pe stîncile basmului ; iată imaginea acestui *spațiu-activizator* al trăirilor personajului din prima proză a volumului *Pierdut în Balcania* (1982), cel mai important volum de nuvele al lui Fănuș Neagu : „Se sculase c-o zvîcnire dureroasă în tîmplă, trebuia s-o risipească. Mergînd, sorbea încet *lenea distinctă* a bălții și a cîmpiei, ochii ei rotunzi scînteiau în ruperi albastre, fața și trupul mlădios i se înviorau de vînt și de zborul graurilor, în suflet i se adeverea mireasmă de ienupăr. În depărtare se mișcau *amorțit* niște căruțe, caii pășeau *încîlcit*, salcîmii din fundul zării parcă dădeau o bătălie cu un pîlc de mesteceni, *nimic identificabil*, în largul bălții, spre Gradiștea, două echipe de pescari, înghesuiți în luntrii, scuturau plasele, iar în sutele de pogoane de vii de pe amîndouă malurile bălții, *miraculoasa alchimie* a toamnei schimba aerul, soarele și vîntul în aur topit. Loru-loru, țipau niște *păsări necunoscute*, legănîndu-se în clătinări largi, stuful șuiera ascuțit, viperat și într-o *scufundare de lume*, la Vîlcelele, la Nerași sau poate chiar la Rîmnic, un clopot se scobea în gingiile de bronz și arunca peste lume resturi de urît, tristețe, plictiseală, dangăte asfixiate, aiureală neîmbobocită, un vaiet sulfuros cules din cine știe ce culcuș de dihori" ; aceasta este geografia „fizică" și „umană" a cîmpiei lui Fănuș Neagu : în lenea distinctă a bălții și stepei se țese miraculoasa alchimie a poveștii în care se amestecă necunoscutul, fabulosul, faptul „neidentificabil" și, mai ales, sufletul celui care îi soarbe înviorarea de vînt și mireasma de ienupăr.

Punte între timpul „prezent" și cel „esențial", adunînd vorbe „viclene", porție de „ovăz încolțit", *povestea*

își „taie tranșeea proprie în aer, unde își sună sămînța la ureche, uimită, îngîmfată, tenace“, încercînd să conturеze nu „adevărul faptelor“, ci pe acela al ființei, al unor oameni *familiari* cu Dunărea și cu toamna, cu balta și cu cîmpia dogorind în soarele verii sau în văpaia lunii ; „evadat“ el însuși „înapoia poveștilor“, autorul soarbe apă-vie din izvorul lor, pătrunzînd cu voluptate în acel *dincolo* care este numai al lor : pierdut în Balcania, pierdut în spațiul și timpul „esențial“ al poveștii. Epica prozelor lui Fănuș Neagu aparține unui plan secund și ea se organizează, de cele mai multe ori, în jurul unei „intrigi“ erotice ; asemeni multora dintre nuvelele din volumul *În văpaia lunii* (1979), narațiunile din *Pierdut în Balcania* vorbesc despre dragoste ca despre un descîntec rostit noaptea, sub dogoarea lunii : *descîntec,* adică „mitologie“ și „poezie“. Observam mai înainte că suportul simbolic al prozei lui Fănuș Neagu se creează prin intermediul corelației stabilite între Eros și Mythos ; nu altceva pot să afirm despre *Udma, Buturuga cu greieri, Cocorul alb, Cercei de aur, Lebăda neagră, La margine, Pierdut în Balcania* — șapte din cele zece proze ale volumului din 1982. Dintre acestea, admirabilă mi se pare narațiunea care oferă și titlul cărții ; porțile Balcaniei — spațiul sacru al poveștii — se deschid prin invocarea celui care le păzește : *cățelul pămîntului* este aici un simbol al „cîinelui chtonian“ care veghează tărîmul „vorbelor viclene“ (o comparație cu nuvela *Fîntîna* din volumul *In văpaia lunii* ar fi revelatoare în sensul precizării prezenței simbolice a acestei „divinități“ a cîmpiei). Mobilul invocării acestuia este dorința cunoașterii adevărului despre dragoste, care se spune în acea „ocnă a cocorilor“ ; memorabilă, prin poezia sa, este intrarea în poveste : „Rosti vorbele astea și încremenirea apelor se tulbură și se frămîntă, timpul se retrase din oglinzi în rame, o dîră de vuiet prelung, ca o scurgere de tunet, izbucni în cărarea lunii, în larg țîșniră jerbe înalte, șuvoaie de spumă acoperiră prundul pînă lîngă izvorul Untișoarei, trecînd peste genunchii Turlei, rotocoalele de stuf se culcară cu spicul în val, smucite în toate părțile, pletele brădișului răvășit se încurcară între picioarele cailor și puzderie de potcoave de curcubeu se prefăcură în țăndări,

stingîndu-se în bolboroseala vîrtejului de sub mal" ; astfel se pătrunde *dincolo*, în adevărata Balcanie unde „se luminează povestea" lui Manole Mihai și a Turlei, „povestea gorganelor" sau aceea a lui Don Pablo și a Veturiei-Voichița : pe „vechiul drum al Brăilei", prozatorul țese povești în „partea inspirată a nopților de vară", închizînd între copertele cărții sale viața însăși „totdeauna ca o performanță excepțională, ca un triumf sensibil".

Și *triumful sensibil* al narațiunilor lui Fănuș Neagu este limbajul metaforic al poeziei ; faptul epic se naște din apele lui, metafora acordă identitate (ea o numește „Udma" pe Gherghina) și tot ea precizează raporturile dintre autor și cititor în *Lebăda neagră*. Iar nucleul iradiant al poeziei este, ca peste tot în proza lui Fănuș Neagu, *luna* (ea are și o anume funcționalitate într-un „complex simbolic", așa cum am observat mai înainte) ; notez numai cîteva dintre înfățișările *poetice* ale acesteia : „movilă de grîu deasupra cîmpiilor", „rană deschisă", „muiere de la țară", „pogon de rapiță înflorită", „oală cu jar", „ploaie de soc" etc : luna este „divinitatea" tutelară a cosmosului cîmpiei și, totodată, sursa esențială a materialului metaforic abundent în proza lui Fănuș Neagu, un scriitor a cărui creație, mereu surprinzătoare, dar egală cu sine în plan valoric, stă sub semnul excepției. Semnificativ, *Pierdut în Balcania* se deschide cu o prefață în versuri pentru a sfîrși cu o postfață-poveste, volumul re-prezentînd și astfel cu fidelitate pe autorul său : pentru Fănuș Neagu, literatura constituie o expresie a spațiului danubian, a zonei sale geografice și culturale, filtrate prin conștiința artistică.

NICOLAE VELEA

În postfața volumului *Intîlnire tîrzie* (1981), în care Nicolae Velea selectează douăzeci și șase de proze din cele nouă cărți publicate, Eugen Simion observă cu dreptate că autorul *Cutiei cu greieri,* care „scrie rar și puțin", este „un ironist cu o remarcabilă capacitate de invenție verbală, unul dintre cei mai fini pe care i-a produs proza românească după 1960". Într-adevăr, obiectul și subiectul ironiei lui Nicolae Velea este *limbajul* care, trecut prin sita deasă a unui spirit înzestrat cu o mare forță de surprindere și prelucrare a amănuntului, își dezvăluie resursele ascunse în spatele uzurii sale cotidiene. Din această perspectivă, narațiunile adunate sub titlul *Din vorbă-n colțuri și rotundă* devin reprezentative pentru întreaga proză a lui Nicolae Velea, putînd oferi un posibil „model" al acesteia. Aici, prozatorul narativizează o sumă de „vorbe înțelepte", construiește, adică, o fabulă pentru fiecare proverb spus de Paremie, un urmaș al lui Păcală. În *Cu ochiul în castraveți și lovitul în ciuperci,* de pildă, „intriga" se clădește în jurul a două vorbe înțelepte : „cine fură azi un ou, mîine fură un bou" și „ochesc în castraveți și nimeresc în ciuperci". Gavrilă, care se hotărăște după multe ezitări să fure boul lui Eftimie, știe că „trebuie furat, mai întîi oul și pe urmă boul". Zis și făcut : pune ochii pe curca lui Eftimie, o urmărește pas cu pas, îi află cuibarul dar, fatalitate, „se dedulci la ouă de curcă și uită de bou". Între timp, Eftimie își vinde juncanul, iar Gavrilă, constatînd plin de necaz că a ochit în castraveți și a nimerit în ciuperci, trebuie să se mulțumească

doar cu funia cu care a fost dus boul la tîrg. Tot astfel, în *Ochiul stăpînului...*, Pop Zăbavă aflînd că „ochiul stăpînului îngrașă vita“ și primind asigurări de la Paremie că și porcul face parte din categoria vizată de proverb, începe să „ocolească“ cu ochiul stîng porcul și cu cel drept, vaca ; rezultatele sînt spectaculoase : vitele se îngrașă repede, trezind invidia vărului cîrcotaș Pîrvu. De un umor cu totul deosebit este *Ca 2 în 12 de nu-l scot nici 24 ;* același Pop Zăbavă, „leneșul pe șapte sate“, aleargă pe dealul Cotîrlăului după doi iepuri : dar, iată, urechiații nu sînt prea speriați, nu aleargă prea repede, pentru că sînt doi și au aflat și ei de legea scrisă și nescrisă care spune că „cine fuge după doi iepuri nu prinde nici unul“. Totuși, un iepure „poate mai reflexiv, mai melancolic“, îi sare în brațe „cu blîndețe și fără spaimă“, însă apare Marin care „se scumpește la tărîțe“ și îi atrage atenția că nu a prins „legal“ iepurele, încălcînd legea sus-amintită ; pentru a se răzbuna, Pop Zăbavă începe să-l lovească pe Marin „cel scump“ cu traista de tărîțe „pentru că știa că la ele ține și se scumpește celălalt mai mult“, Nicolae Velea reușește aici o remarcabilă parodie a limbajului paremiologic, dar în spatele rîsului în cascade se ascunde un subtil demers sociologic vizînd impactul proverbelor asupra colectivității care le-a investit cu valoare de lege. Altădată, obiectul ironiei fine a prozatorului este limbajul neologistic. În nuvela *În treacăt,* de exemplu, Costică, Nanu și Marin Rece „au seral“, adică o „înfățișare de seară, ținînd cuminte și cuviincios subțioară genți în care se aflau cărți și caiete“, Tănăchioaia, pătrunsă de importanța cuvîntului nou, își „beștelește“ ginerele folosind sintagma „un netransformat și un huliganist“, iar Duminică spune în premieră cel mai nou jurămînt al lui : „pe cuvîntările mele“. Umorul spumos provine, alteori, din vizualizarea unei expresii cotidiene desemantizate (în *Întîlnire tîrzie,* Pavel Vîrșan „plin-ochi de fericire“ merge atent și încet să nu verse picuri pe drum) sau din alăturarea nepotrivită a unor termeni în relație (Tudor din *Treceri I* luptă împotriva fatalității încă din perioada copilăriei cînd aceasta „avea două întruchipări : o fată-Vetoi-și un unchi de al doilea“).

Între oglinzile înșelătoare ale cuvintelor însă, Nicolae Velea sondează sufletul personajelor cu zvîrcolirile sale nu o dată dramatice, dovedind că masca limbajului poate ascunde o psihologie complexă. Astfel, Duminică și Adina trăiesc „în treacăt“, alături de ei înșiși, prinși în jocul periculos al existenței sub semnul condiționalului, „a ceea ce ar fi trebuit să fie și să se întîmple“, Spirică, Tele și Noana din *Noapte* își dezvăluie dimensiunile interioare în limitele unui triunghi al iubirii, naratorul surprinzînd trecerile imprevizibile ale impulsurilor erotice, Fica Panaitei lui Cadîn, Pavel Vîrșan și Milică a lui Odrișcă, din nuvela care dă titlul volumului, sînt oameni care „au suferit puțin, însă nu prea mult, doar atît cît să poată înțelege și prețui fericirea“, Dandu Panțurescu din *Transferul* retrăiește experiențe existențiale trecute cărora le află un înțeles nou în clipa visată a împlinirii dorinței de-o viață etc. Sub înfățișarea, gesturile și vocabularul pline de umor se ascund, în fapt, structuri sufletești complicate : ironia naratorului simulează umorul prin intermediul unui element al învelișului exterior, lăsînd totdeauna însă o cale de acces spre spațiul trăirii interioare care singură poate oferi calitatea adevărată, umană, a personajului.

Multe din prozele acestui volum *(Zbor jos, Răgaz întins, Poarta, După soare, Ochelari cu împrumut, Paznic la armonii, Odihnă)* își organizează materia epică pe coordonatele perspectivei unui *personaj-copil,* miza lor fiind semnificația de multe ori plină de gravitate a *jocului.* Dintre acestea, notabilă mi se pare *Ochelari cu împrumut* : în timpul secetei din 1946, copiii dintr-un sat de pe Argeș au descoperit un joc nou, acela cu ochelarii verzi. Gogu al lui Fabrică ia ochelarii de soare uitați de fratele său venit în vizită și îi împrumută pe rînd, în schimbul unei bucăți de pîine de secară sau al unei legături cu terci de mei, tovarășilor săi de joacă : prin sticla verde a ochelarilor, peisajul pustiu al secetei prinde viață, jocul preferat al copiilor dobîndind, prin însăși iluzia lui, fascinația speranței.

Folosind limbajul ca o pavăză în spatele căreia personajul rînduiește și apără gîndurile sale adevărate, alternînd jocul măștilor exterioare cu sondaje ale ființei inte-

rioare, Nicolae Velea abordează cu mijloacele ironiei și ale prozei psihologice realități sociale ale satului, surprinzînd momentele esențiale ale transformării oamenilor lui ; între social și psihologic, umor și gravitate, mască și adevăr, superficialitate și profunzime, se constituie scrisul lui Nicolae Velea, unul dintre cei mai reprezentativi nuveliști ai prozei noastre contemporane.

ȘTEFAN BĂNULESCU

Într-un eseu din volumul *Scrisori provinciale* (1976), Ștefan Bănulescu mărturisea permanenta preocupare pentru crearea unei *lumi* care să-i aparțină structural, o lume care „să existe pentru el și pentru scrisul său". Din perspectiva acestei condiționări a naturii și identității scriitorului însuși, drumul parcurs de romancier de la *Drum în cîmpie* (1960) și *Iarna bărbaților* (1965) la *Cartea de la Metopolis* (1977) este remarcat de efortul de constituire a acestui univers propriu : lumea care se contura în nuvelele din volumul *Iarna bărbaților* și care dobîndește un statut propriu, precizîndu-și structura în *Cartea de la Metopolis,* este o lume a simbolurilor ; devenirea acestui univers va urma, de fapt, sensul indicat de relațiile ce se stabilesc la nivelul simbolurilor majore care organizează și guvernează lumea romanescă a lui Ștefan Bănulescu.

Milionarul, care apărea ca personaj episodic în nuvela *Vară și viscol* (cea mai apropiată tematic de ultima carte), reprezintă, fără îndoială, unul dintre acele simboluri revelatorii pentru structura romanului *Cartea de la Metopolis ;* creionat doar în textul nuvelei, „omul cu baston" devine, în roman, centrul de organizare al unei întregi serii de simboluri : Milionarul, prin funcțiile pe care le îndeplinește în proza lui Ștefan Bănulescu, trimite la simbolul Demiurgului care este nucleul coagulant al complexului simbolic ascensional. Milionarul locuiește în *casa de marmoră* „aflată pe platoul de deasupra dealurilor carierei de piatră părăsită" ; casa de marmoră (casa este un dublu, o supradeterminare a personalității celui ce

locuiește în ea) și înălțimea pe care se află plasată trimite la simbolul *muntelui sacru*: nimeni nu vizitează casa de marmoră, iar Milionarul (Demiurgul) *coboară* „de pe dealurile lui" pentru a întîlni orașul și oamenii. În cadrul aceluiași complex simbolic ascensional, guvernat de Demiurg, trebuie plasată semnificația pe care o capătă linia de cale ferată care unește platoul casei de marmoră de Metopolis: aceasta nu este altceva decît un înlocuitor al *aripii*, unealtă ascensională prin excelență. Drumul Milionarului (Demiurgului) de la Metopolis la casa de marmoră devine astfel echivalentul zborului care traduce transcenderea spațiului teluric prin înălțare (izolare) și contemplare monarhică. Din această perspectivă, „bastonul elegant cu încrustații de sidef și măciulie argintată", de care Milionarul nu se desparte niciodată, trebuie interpretat ca înlocuitor al *sceptrului*, însemn al puterii demiurgice.

Un simbol deosebit de relevant în *Cartea de la Metopolis* și care este izomorf puterii Demiurgului este *cuvîntul*: în spațiul metopolisian cuvîntul creează oamenii. Întrucît cuvîntul este ipostaza simbolică a atotputerniciei demiurgice, Milionarul este acela care *numește* și, prin aceasta, creează oamenii (Glad din Marmația primește de la început numele de *general* de la Milionar, metopolisienii acceptînd, mai tîrziu, porecla: Glad luptă pentru *a fi numit* astfel). Un personaj din nuvela *Dropia* spunea că „pe la noi porecla e sarea omului"; în *Cartea de la Metopolis*, porecla, cuvîntul adică, acordă oamenilor identitate socială, de stare civilă, dar, în primul rînd, le creează o *identitate spirituală*. Personajele lui Ștefan Bănulescu depășesc astfel modalitatea de reprezentare realistă: ele se constituie ca niște cîmpuri semantice. Statutul personajului în *Cartea de la Metopolis* este acela al punerii în situație a individului în funcție de o textură a civilizației; porecla, elementul primordial în realizarea acestei situări, determină astfel destinul fiecărui membru al colectivității metopolisiene. Porecla provoacă, așadar, apariția unui sens *suplimentar*: ea este totalul, cadrul și suportul tuturor celorlalte sensuri, rămînînd, totuși, un sens *în plus*: un fel de parametru special al fiecărui individ. Atunci cînd metopolisienii *numesc* un

individ, aceasta înseamnă, în primul rînd, a-i atribui acelui individ anumiţi semnificaţi ; înseamnă a-l înarma cu o durată biografică, a-l supune unei „evoluţii" inteligibile, a deveni obiect al unui destin, a da un sens timpului. Revelatoriu este, în această privinţă, începutul romanului : Glad din Marmaţia, care soseşte în Metopolis cu o roată (simbol al devenirii ciclice şi al dominării timpului), este un personaj fără trecut ; numindu-l *Generalul* Glad, Milionarul, creatorul de oameni, îl investeşte pe acesta cu un destin. Milionarul, în ipostaza Creatorului (el *numeşte* oamenii), rămîne singurul care nu poate avea „o poreclă scîrboasă" : ca identitate simbolică, personajul focal al romanului nu are o „ţinută" cronologică, biografică : Milionarul, în fapt, nu are nume.

Milionarul, cel care creează lumea la nivel ontologic („a numi" este echivalentul lui „a da naştere"), este, în acelaşi timp, Naratorul în instanţa creaţiei, instanţă la care se revine aproape obsesiv în textul romanului : „Şi cînd vei afla astea, să nu uiţi că trebuie neapărat să le însemnezi în *Cartea ta* pentru că sînt esenţiale şi de o valoare fantastică." S-ar părea că avem de-a face cu o dedublare a personajului central al naraţiunii ; de fapt, dincolo de implicaţiile care ţin de tehnica narativă (apariţia lui *eu* în text presupune un timp al scriiturii care provoacă suprapunerea unei *durate* noi peste durata evenimentului narat), Milionarul (creatorul de oameni) şi Milionarul (creatorul de text scris) se întîlnesc în ipostaza *Creatorului prin cuvînt.* Cuvîntul reprezintă, deci, semnul sub care se întîlnesc cele două moduri de existenţă şi de manifestare ale personajului focal al romanului.

Deşi dedublarea Milionarului rămîne numai virtuală, una dintre direcţiile principale de dezvoltare ale textului lui Ştefan Bănulescu rămîne *dublul :* starea dicotomică este modul esenţial de gîndire şi reprezentare a spaţiului, timpului şi personajelor în *Cartea de la Metopolis.* Sub semnul rupturii se desfăşoară, în primul rînd, existenţa celor două spaţii geografice şi culturale : Metopolis şi Dicomesia. Dicomesia reprezintă matca, spaţiul originar din care s-a desprins lumea metopolisiană : geografic, cele două zone sînt despărţite de fluviu, dar cau-

zele rupturii lor sînt, în primul rînd, de ordin cultural și istoric. Civilizația dicomesiană și tot ceea ce aparține ei are un caracter elementar. Caii dicomesienilor, de pildă, „nu sînt deloc înalți, mai degrabă scunzi și îndesați. Păroși și cu barbă lungă, așa arată din toamnă și pînă ies din iarnă. Dacă-ți apar iarna la fereastră crezi că sînt niște draci pe patru picioare, cu măști de capete de cai." Această descriere a cailor dicomesieni trimite la ceea ce Gilbert Durand numea *simbolul calului infernal*; Durand arată că există o legătură explicită între calul infernal, Rău și Moarte (*Structurile antropologice ale imaginarului*, p. 90 și urm.). Această relație, specifică unor culturi europene care au păstrat „o semnificație nefastă și macabră a calului", devine în spațiul dicomesian cal-Bine-Viață; „Sînt iuți și nărăvași și dacă apucă să-și îndrăgească stăpînul, îl scot din încurcătură și sărăcie cu dinții." Calul dicomesian se lasă încălecat la „sărbătoarea barbară a alergărilor de cai pe zăpadă" doar de tinerii dicomesieni care răpesc și se căsătoresc cu fetele venite să asiste la întreceri. Ritualul după care se desfășoară sărbătoarea este străvechi și el a fost trecut „pe seama creștină a Bobotezei": „Iarnă de iarnă dicomesienii coboară în urma unui fel de *Biserică pe Roate* trasă de șase cai spre lunca fluviului unde au loc alergările tinerilor de însurat (...)"; Biserica pe Roate, ritualul după care se desfășoară ceremonia sînt simboluri ale unei vieți originare, iar perpetuarea lor certifică, de fapt, rezistența civilizației dicomesiene; istoria dicomesienilor înseamnă un șir întreg de acumulări de fapte transmise din generație în generație.

Ruptă din matca spațiului dicomesian, lumea metopolisiană își caută obsesiv un nou început, constituindu-se ca o prelungire a unei alte istorii și a unui alt teritoriu: „Un arheolog descoperise prin părțile locului sub niște dealuri un fel de metope — niște plăci de marmoră roșii cu basoreliefuri bizantine. Și atunci i s-a spus repede orașului din apropiere *Metopolis*, adică orașul metopelor, iar locuitorii lui și-au zis tot atît de repede metopolisieni, începînd să creadă că sînt cu adevărat urmașii direcți ai romanilor-bizantini imperiali (...)"; prin aceasta, spațiul metopolisian își neagă ade-

vărata origine și își contestă chiar bazele existenței sale. Metopolis re-prezintă o lume care își trăiește crepusculul ; sfîrșitul ei trimite la o anume circularitate a devenirii istoriei : evoluția lumii metopolisiene reface destinul lumii bizantine. Din această perspectivă, devine relevantă semnificația dublului ca mod de existență al universului bizantin („lumea cu două fețe“) și, deci, și al spațiului *bizantinizat,* Metopolis. Istoria Bizanțului este dublă (Procopius din Cesareea scrie o istorie *oficială* și una *secretă* despre Iustinian și Teodora) ; cea a Metopolisului este *autentică* (spațiul metopolisian ca parte a spațiului originar dicomesian) și *falsă* (Metopolisul ca spațiu bizantinizat). Dublul reprezintă modul de existență și de manifestare „scenică“ a fiecărui personaj din piesa *O feerie bizantină* care urma să se joace cu ocazia serbărilor Metopolisului (crainicul vesel și crainicul prăpăstios ; Teodor Prodromul — poet sărac, trențăros, cu idei joase și veninoase și Teodor Prodromul — poet bogat, nobiliar, cu idei înalte) ; starea dicotomică devine în lumea romanescă a lui Ștefan Bănulescu un *modus vivendi* al fiecărui metopolisian (există un General Marosin ireal și un altul captiv, real ; Glad din Marmația și Generalul Glad etc.).

Și caracterul scriiturii este dublu : Milionarul povestește legenda și „realitatea“ cu ajutorul acelorași timpuri verbale fără a delimita lingvistic cele două structuri. Dublul și dezvoltarea simbolică reprezintă două axe esențiale de evoluție a scrisului lui Ștefan Bănulescu, care se constituie ca un moment de referință al prozei românești contemporane. Ștefan Bănulescu creează o *lume* a simbolurilor care îi aparține structural și a cărei configurație va fi precizată, poate mai bine, de următoarele trei volume anunțate din *Cartea Milionarului.*

SORIN TITEL

În exact douăzeci de ani, Sorin Titel a publicat unsprezece cărți de proză, constituind un spațiu epic și un tip de personaj despre care se poate spune că aparțin și nu aparțin autorului lor; aparțin pentru că existența lor pare a fi condiționată (aceasta este convenția!) de două coperți, de un subtitlu — roman, nuvele sau schițe și povestiri —, de numele scriitorului și nu aparțin pentru că atît spațiul narativ, cît și personajul se identifică pînă la confundare cu un teritoriu geografic și cu o tipologie umană, ale căror mărci specifice scapă, aproape totdeauna, determinărilor ficțiunii pentru a se încadra (și pentru *a dezvălui* această încadrare) în realitate; satul din vest, la un anume moment al istoriei sale (anii '40), cu țăranii săi, cu limbajul pigmentat de regionalisme inconfundabile, cu psihologii, credințe și cutume asemenea, cu fapte care nu depășesc seria cotidianului și nu caută în nici un fel „excepția" romanescului, a ficțiunii acestuia. Mai mult decît atît, formula epică impune și ea aceeași constatare; toate cărțile lui Sorin Titel sînt povestiri, schițe ori romane *„autobiografice"* ale unui narator care, fie că se numește Andrei (în *Țara îndepărtată* și *Pasărea și umbra*), fie Ana sau Nușca (în *Clipa cea repede*), își confundă *figura* cu aceea a autorului său: prezența acestuia în textul narativ nu este doar o simplă inserție a cărei explicație ar putea fi căutată, eventual, în orgoliul omniscienței, ci, mereu repetată, mereu accentuată, capătă funcționalitatea unui mecanism care declanșează și programează acțiunea resorturilor cărților. Aventura *autorului-narator-martor-*

erou începe cu o proză din volumul de debut, *Copacul* (1963) ; în *Trei săruturi pe o pagină,* autorul relatează momentul primei apariții în presă, anunțînd stilul, „miza" și modul trans-punerii vieții în text, constituirea acelei formule epice ale cărei caracteristici principale sînt identificarea cu o zonă geografică și cumularea atributelor personajelor într-o *figură* unică, într-o „persoană" care pendulează între spațiul narațiunii, interior textului și cel „real", exterior acestuia : cu această premisă, universul epic *se descoperă* printr-un anume sens al dezvoltării raporturilor dintre *amintire, realitate* și *vis,* prin profilul unui *„personaj-persoană"* (narator, autor, martor și erou), ca și prin modalitatea constituirii dialogului cu lumea, cu celălalt, temă frecventă în proza generației din care face parte Sorin Titel.

Cel dintîi element al *portretului-robot* al personajului prozatorului se definește în spațiul unui raport tensional pe care îl pun în valoare Dan și Ștefan din primul roman, *Reîntoarcerea posibilă* (1966) ; cei doi se înfățișează în momentul începerii existenței lor epice cu „resurse de afecțiune care se cereau cheltuite" și, totodată, cu ceea ce aș numi *seria trăirilor comune* al căror efect este plictisul pînă la epuizare. Între aceleași limite își conturează profilul și multe dintre personajele volumului următor, *Valsuri nobile și sentimentale* (1967) : casierul Ardeleanu și soția sa, de pildă, „exersează" a doua natură a omului, *obișnuința,* ritmul unei vieți mereu egale cu ea însăși, marcînd în chip decisiv tot ceea ce li se întîmplă și tot ceea ce, mai ales, nu li se întîmplă protagoniștilor lui Sorin Titel. Mai complexe și, în aceeași măsură, mai complicate, personajele din *Dejunul pe iarbă* (1971) ilustrează, în fond, același portret ale cărui linii fuseseră trasate în volumele anterioare : crisparea, somnambulia, „mîlul" din apa tulbure a singurătății, plictisul, absența — iată mărcile specifice personajului din *Dejunul pe iarbă.* Două ar fi însă trăsăturile noi care constituie amintitul contur mai complex și mai complicat ; mai întîi, căutarea *oglinzii trecutului* care anunță relația *amintire-realitate,* unul dintre pivoții problematicii textelor romanești de mai tîrziu : protagonista din acest al doilea roman este „azvîrlită" în afara prezentu-

lui pentru că existența sa își află reperele în vis ori în amintire, în *ficțiune* deci, iar personajul lui Sorin Titel nu este „învățat" cu aceasta, nu știe să și-o apropie ori s-o îndepărteze, arată acea naivitate pe care doar copiii o au în fața chipului real-ireal al zmeului, căpcăunului sau balaurului din poveste : visul nu poate fi „suportat" pentru că eroul este mult prea obișnuit cu realitatea, față de *presiunea* realului și față de *agresiunea* visului ființa căutînd *indiferența*, durata „de siguranță", poziția care amînă decizia, contactul, lupta sau supunerea : protagonista din *Dejunul pe iarbă* nu *asistă* (pentru că „a vedea" este primul gest spre „a participa"), nici nu *se angajează* în spectacolul „public" al realității ori în cel „intim" al visului, ci *se retrage* într-un fel de amorțire a simțurilor, pînă la anularea oricărui atribut și a oricărui detaliu al structurii sale : fapt semnificativ, personajul romanului „se numește" doar *„ea"*. Indiferența are însă și un termen opozant : *fascinația* ieșirii din cadru, a depășirii limitelor autoimpuse ori desemnate de ritmul cotidianului, al obișnuinței : *„el"* din roman caută această spargere a clopotului de sticlă prin încercarea de a se trans-pune într-o convenție pe care o substituie realității : „Văzuse un film în copilărie și-l uimise atunci felul în care tablourile de pe pereți se măreau foarte mult, umpleau întregul ecran, peisajul se însuflețea, personajele din film intrau cu dezinvoltură în noul peisaj, din funcționari de bancă aceștia deveneau gondolieri sau marchizi, această bruscă transformare îl fascina, o ieșire din cadru, o depășire falsă" : *indiferența* „ei" și *fascinația* „lui" sînt termenii unui raport din ipostazierile căruia prinde contur figura personajului din toată proza lui Sorin Titel și se constituie relația de complementaritate ori de adversitate cu lumea, cu cel de alături. Aceeași desfacere de zona realului, dar și de aceea a visului, aceeași înstrăinare a ființei de propria sa esență alcătuiesc liniile principale ale chipului personajului din *Noaptea inocenților* (1970) ; trezirea în mereu alte camere, „situația de oaspete nepoftit", sentimentul de înstrăinare și de pierdere a contactului cu spațiul „de siguranță" fac din eroul nuvelei *Strigătul (1)* protagonistul unor întîmplări *exterioare* existenței sale : nu

există punți de legătură, nici măcar puncte apropiate care să solicite efortul comunicării și să ofere soluția regăsirii identității de sine, destinul „bărbatului“ (alt personaj fără nume) evoluînd pe o orbită care nu intersectează nici realul, nici visul. Tot așa, grăbindu-se spre nicăieri, personajele din *Lunga călătorie a prizonierului* (1971) își măsoară durata și faptele existenței cu unități care scapă controlului sever al „normei“ realului, dar și celui al „excepției“ visului : un petec de cer albastru și un nume fără identitate, care fac încă mai obsedantă prezența fantasmei (Maria), este tot ceea ce *vede, simte* și tot ceea ce *speră* „prizonierul“, ființa definitiv blocată în timpul său interior, sub cupola indiferenței și a fascinației falsei depășiri a limitelor.

O dată cu *Țara îndepărtată* (1974), roman ce inaugurează un ciclu epic din care mai fac parte *Pasărea și umbra* (1977) și *Clipa cea repede* (1979), personajul lui Sorin Titel se emancipează și primul semn al acestei restructurări este ceea ce aș numi *instrumentalizarea povestirii ;* protagoniștii acestor trei texte folosesc povestea cu virtuozitate, ca pe oricare obiect din preajmă : înainte de orice, personajul învață să spună povești, precum fiica doctorului Tisu, care știe pe de rost „o mulțime de poezii“, dar care excelează, de la o vîrstă fragedă, în arta povestirii : „Îi plăcea, cîteodată, seara, să-mi spună povești, eram uimit de unde le știa, eu nu i le povestisem niciodată, adăuga totdeauna, însă, noi amănunte de la ea, de obicei întîmplări cît se poate de vesele. Chiar dacă povestea era tristă, ei îi plăcea să adauge scene pline de umor, care să mă înveselească. Nu se lăsa pînă cînd nu mă vedea rîzînd și atunci îi trecea cheful de povestit“ : devenită *instrument,* povestea reprezintă materializarea acelui efort al depășirii cadrului, împlinirea fascinației personajului lui Sorin Titel. *Personajul* se transformă în *narator,* găsind în această schimbare și rațiunea de a fi, și modul comunicării cu lumea ; *„scriu (povestesc) despre ceea ce știu“* — iată „deviza“ autorului (naratorului) din *Țara îndepărtată* : „Voi fi un povestitor foarte exact“, promite protagonistul romanului, care exersează diferite formule epice (reconstituirea, imaginarea, bîrfa chiar), așa cum personajele din cărțile



precedente experimentau plictisul, indiferența sau fascinația ieșirii în lume. Naratorul (Andrei) întreține relații cît se poate de clare cu trecutul și, în consecință, își va adecva întotdeauna *modul povestirii* la *substanța* celor relatate; primul etaj cronologic al trecutului (cel de dinaintea „vederii", a experienței) este *închipuit*, iar următorul (cel văzut, experimentat) este *reconstituit*: între cele două „convenții" ale textului se precizează atît spațiul epic, cît și calitățile umane ale protagoniștilor: iluzia lui *„sînt acolo"*, pe care o afirmă fiecare narator („povestea și privea în gol, de parcă povestirea ar fi continuat să se desfășoare undeva într-un spațiu în care doar privirea ei era în stare să pătrundă"), corespunde, în instanța lecturii, celeilalte iluzii, a lui *„am fost acolo"*, pe care orice cititor o caută de la cuvîntul primei pagini a cărții subintitulate „roman": în această dublă ipostază a iluziei *textului* stă, de altfel, rolul terapeutic pe care îl are povestea atît pentru cel ce o reproduce (ori creează), cît și pentru cel care o citește (ori ascultă): „Important este c-am *vorbit*, și acum parcă îmi este mai ușor", își spune doctorul Tisu din *Pasărea și umbra*, la fel cum cititorul își va spune „important este c-am *citit*, și acum parcă îmi este mai ușor": *„vorba"* și *„citirea"* — acestea sînt reperele interioare ale universului epic pe care îl desemnează ciclul lui Sorin Titel. Acest joc al naratorului cu interlocutorul, al subiectului cu obiectul povestirii, constituie mecanismul narativ din *Clipa cea repede;* Ana povestește, creează o lume (prin închipuire și reconstituire), pentru ca, apoi, Nușca să preia funcția povestitorului, Ana — primul narator al cărții — obiectivîndu-se, narativizîndu-se, devenind o figură povestită, *creată:* atîtea personaje, cîți naratori și atîția naratori cîte personaje în romanul lui Sorin Titel, textul afirmîndu-și prin aceasta spațiul continuu, invizibil, pentru că povestea — spuneam — „trans-pune" fantasma în realitate și „umple" golurile existențiale unde locuiau *„pronumele"* din primele cărți: *închipuită* sau *reconstituită*, realitatea furnizează substanța unei povestiri a cărei esență este dubla condiționare a „invenției" și „amintirii": stăpînind lumea povestită cu puteri discreționare, naratorul (în persoana căruia s-a refugiat autorul însuși)

simte din plin bucuria omniscienței, a explicației, explicitării și — cum ar spune Bachelard — a „contemplării monarhice“ a spațiului și timpului povestit. Semnul ultim al acestei „bucurii“ pe care și-o rezervă naratorul este punerea față în față a întîmplării din viață cu litera manualului de morală ; Epictet și faptul povestit sînt, în *Clipa cea repede, vocea,* și *ecoul, comentariul* și *narațiunea, norma* și *verificarea* sa, *manualul* și *existența.*

Cele două etape distincte ale scrisului lui Sorin Titel, pe care le-a conturat profilul personajului — *„pronume“* în primele cărți și *„nume“* în ciclul amintit —, sînt puse în valoare și de raportul protagonistului cu sine și cu lumea din jur. „Pronumele“ se desparte de toate reperele interioare sau exterioare care i-ar putea conferi (dorita ?) identitate ; ceea ce caracterizează personajul din *Dejunul pe iarbă* este *blocajul comunicării,* al dialogului cu sine și cu ceilalți : ființa se găsește suspendată într-o „țară a nimănui“, unde totul este *„fără memorie“,* unde contactele sînt scurte, în fulgerarea de „blitz“ a unei atingeri involuntare și unde personajul se înstrăinează definitiv în acea *indiferență* și în *uimirea* neînțelegerii încercării celor din jur de a se conecta „unei existențe diurne“. Atom evoluînd pe o orbită ce scapă controlului nucleului moleculei de care s-a desprins, personajul trăiește acut sentimentul înstrăinării, al *lipsei de semnificare* a spațiului referențial : strada, camera, obiectele, ființa de alături au încetat să însemne ceva pentru că fluxul comunicării s-a întrerupt. Existența personajelor din nuvelele volumului *Noaptea inocenților* este un „ocol ciudat“, într-un cerc al ochilor cu priviri „oarbe“, inexpresive, secționînd dureros efortul dialogului, o „alergare a cercului“ și un spectacol gratuit pe care îl oferă celorlalți : *neînțelegerea,* lipsa semnificării gestului sau cuvîntului — iată „sacrificiul“ personajului-pronume în aceste prime cărți : „Ei care nu au de unde să mă cunoască, așa cum stau cu coatele proptite de pervazul ferestrei, cu ochii lor somnoroși, aruncîndu-mi din cînd în cînd cîte o privire fixă și înghețată printre pleoapele mult coborîte, urmărindu-mă pe mine, cel atît de lipsit de apărare. Simt cum îmi alunecă de-a lungul trupului privirile lor care mă obligă să stau tot timpul treaz și la



pîndă. Și eu cresc în umbra lor otrăvită." Acestei relații de adversitate, care explică amintitul blocaj al comunicării, îi corespunde în romanul *Lunga călătorie a prizonierului* un mod *incomplet* și, într-un anume sens, „fictional" al comunicării; jucînd „telefonul-fără-fir", prizonierul *spune* „vă iubesc", iar păzitorii săi *aud* „vă urăsc", incompatibilitatea celor două naturi („victima" și „călăul") făcînd imposibilă și ura, dar și iubirea pentru că, iată, ceea ce n-a putut fi spus (auzit) *exact* la începutul călătoriei celor trei nu poate funcționa ca reper al dialogului, prizonierul și supraveghetorii săi *uitînd, pierzîndu-se*, contopindu-se într-o ființă unică, monstruoasă, întrucît nimic din ceea ce este omenesc (iubire sau ură) nu le aparține. Față cu această realitate a raportului eu/celălalt din primele cărți, în ciclul început cu *Țara îndepărtată* dialogul se împlinește pe calea *povestirii*, a intersectării amintirilor: ființei personajului de aici i se restituie adevărul despre sine în fluxul memoriei naratorului care, povestindu-l, îi creează identitate: „Ciudat — se gîndi Andrei — să rămîi în amintirea altuia așa cum nu ești în stare să te regăsești în propria-ți amintire. E ca și cum cineva îți restituie un obiect pe care l-ai pierdut. Abia cînd îl primești înapoi, îți amintești de el": ceea ce părea imposibil pentru „pronumele" din primele cărți, devine certitudine pentru „numele" din ultimele trei romane. Aici, iubirea și ura sînt „supapele" prin care se sparge blocajul comunicării: suferința și dragostea lui Andrei din *Pasărea și umbra*, cele două moduri ale urii (ilustrate de Bantu și Grete Binder) din *Țara îndepărtată*, supozițiile și certitudinile naratorilor din *Clipa cea repede* sînt tot atîtea modalități ale dialogului pe care îl presupune în chip necesar povestirea, „instrumentalizarea" sa.

Specificul deosebit al celor două etape amintite se relevă și în modul de „tratare" a relației *amintire-vis-realitate*; în *Reîntoarcerea posibilă*, personajul încearcă substituirea primilor doi termeni, a realității cu amintirea, căutînd „bucuria lucidității". Jocul rămîne însă fără finalizare pentru că, iată, pictorului Ștefan totul îi este indiferent: „Rememorînd, Ștefan este destul de lucid să observe lipsa lui de apartenență la lucruri, rolul lui de

observator ușor indiferent al vieții, o anumită detașare care străbătuse toată acea perioadă din viața lui. Nici o pasiune ; prin urmare, inutilitatea confesiilor ; nici o rană, deci lipsă de necesitate a unui pansament." Tot așa, povestea jumătate adevărată, jumătate inventată a protagoniștilor din *Dejunul pe iarbă* se consumă într-un spațiu derizoriu, lipsit de „expresie", animat doar de *efortul,* mereu reluat dar niciodată împlinit, al aducerii-aminte. Cei trei din *Lunga călătorie a prizonierului* își uită *amintirile* și, prin aceasta, își pierd realitatea existenței și a propriei identități. Relației dintre amintire și realitate îi corespunde în ciclul epic raportul mai complex în care intervine „necunoscuta", *visul ;* dacă povestirea și repovestirea pot fi interpretate ca ipostaze ale amintirii și realității, absența martorului (figură necesară în registrul narativ al acestor romane) face explicită convenția ficțiunii : lumea romanescă se constituie sub semnul lui *ar putea fi,* făcînd din realitate și amintire niște „variante" ale ficțiunii : *visul* este, acum, puntea dintre amintirile trecutului și realitățile timpului prezent al personajului. În *Clipa cea repede,* ceea ce *este* adevărat și ceea ce *arată* ca și cum ar fi adevărat se confundă inextricabil : „Ba erau adevărate ! spuse domnișoara Ana. Așa arăta de parcă ar fi fost adevărate. Nu-i totuna oare ?", se întreabă, semnificativ, primul narator al romanului : *certitudinea visului* și *nălucirea realității* — iată termenii unui raport care anulează „norma" primelor cărți pentru a instala „excepția" romanescului : „pronumele" nu poate decît să reconstituie realitatea sau să-și amintească un trecut fără identitate, în vreme ce „numele" își amintește, reconstituie dar, în primul rînd, *visează.* Iar atributele spațiului de referință al acestor două formule existențiale diferă, marcînd și pe această cale distanța dintre nume și pronume ; *formele* de expresie ale spațiului în primele cărți sînt *coridorul,* imagine a *labirintului,* și casele nelocuite, cu pereții scorojiți, ipostazieri ale *pustiului,* ale golului existențial : închiderea, umezeala, prăbușirea — iată atributele zonei de reflectare a ființei „pronumelui" din *Noaptea inocenților* sau *Lunga călătorie a prizonierului.* Acești avertizori își schimbă în chip evident calitatea și, implicit,

funcționalitatea în ultimele romane ; zborul fluturilor „mari și roșii" în lumina tulbure a zorilor, cîntecul păsării, foșnetul frunzelor alcătuiesc un alt „decor" pentru un alt personaj. Vorbind despre acest decor, aș observa însă prezența unui element care conferă, totuși, unitate universului epic al lui Sorin Titel ; firul narativ al aproape fiecărei nuvele, schițe ori povestiri și al fiecărui roman se desfășoară iarna : personajul din *Valsuri nobile și sentimentale* este „înnebunit după zăpadă", volumul din 1973 se numește *Mi-am amintit de zăpadă,* în *Țara îndepărtată* ninge „cu niște fulgi rari, foarte rari" sau „mărunt, nisipos, cu zgomotul acela de grăunțe de nisip", intriga din *Pasărea și umbra* se declanșează din cauza frigului iernii : prezența zăpezii poate explica, într-o anume ordine, „febricitatea" trăirii personajelor pentru care nu există praguri de netrecut între real și fantastic, dar, în aceeași măsură, albele întinderi reprezintă o altă ipostază a acelei ținte de care este fascinat personajul lui Sorin Titel : „mirosul de zăpadă topită" — elementul natural, „nefabricat" — este termenul opozant al existenței „pre-fabricate" a protagoniștilor.

Cu aceste caracteristici interne, proza lui Sorin Titel abordează într-un fel mai special relația individului cu epoca istorică în care evoluează. Raportul personajului cu durata temporală se definește în perspectiva amintitei indiferențe, a ieșirii din prezent : „Ar fi trebuit probabil să mă scandalizez, dar în acea perioadă nu mă scandaliza nimic, cel mult îmi venea să rîd", constată personajul din *Reîntoarcerea posibilă.* Altădată, în *Lunga călătorie a prizonierului,* competiția socială este *sugerată* prin intermediul unei insolite întreceri la care participă impiegații, pompierii și soțiile lor dintr-un oraș ireal. S-a văzut din aceste referințe că în proza lui Sorin Titel relația individ-societate nu este „rezolvată" în sensul cu care ne-au obișnuit romancierii generației din care face parte scriitorul ; mai mult încă, profilul protagonistului din nuvelele, povestirile și romanele sale nu se conturează prin raportare la un model „social", prozatorul descoperind reperele acestei încadrări necesare în *artă.* La Sorin Titel, *referința culturală* capătă func-

ționalitatea pe care o împlinesc în alte romane structura socialului, politicului sau ideologicului ; iar modul de relaționare a structurii individului cu reperele culturale nu este cu nimic mai puțin complex, mai puțin sugestiv ori, poate, mai puțin „artistic“ decît în celelalte cazuri. Cele două etape ale scrisului său pot fi identificate, în această ordine, cu trei experiențe picturale marcante. Primele cărți sînt din „perioada“ *impresionistă* și *suprarealistă*. Iată : al doilea roman, *Dejunul pe iarbă,* împrumută titlul unei pînze celebre a lui Manet, reprezentantul poate cel mai de seamă al impresionismului. În legătură cu această referință trebuie interpretate perspectiva narativă, a cărei miză este *așezarea* obiectelor și ființelor în spațiu, precum și *decorul de ilustrată :* „Oboseala luminii difuze, a părului argintiu, a rochiei pianistei, a mîinilor care găsesc cu greu claviatura. Sînii strînși bine în rochia de brocard. Bineînțeles, muzica : poștalionul alergînd printr-un peisaj decupat dintr-o carte poștală, cornul de vînătoare prin păduri de brad. Totul prefabricat, servit în tablete învelite în staniol.“ Romanul *Reîntoarcerea posibilă* începe cu descrierea unui tablou de Matisse, pentru ca, apoi, unul dintre personajele cărții să amintească de modelul pictural rubensian ; în *Copacul* sînt titluri de proze care pot fi citite ca niște titluri de pînze *(După ploaie, Copacul, Dealul Cerului, Zborul),* ca și în volumul *Valsuri nobile și sentimentale (Trei tineri pe malul lacului, Fața mirată a copilului) ;* în aceste prime cărți se „întrevede“ perspectiva impresionistă, în vreme ce în *Noaptea inocenților,* modelul pare a fi cel suprarealist. Perioada primă este, așadar, marcată de procedeele, de referințele explicite la formula impresionismului și suprarealismului ; a doua etapă, aceea a romanelor *Țara îndepărtată, Pasărea și umbra* și *Clipa cea repede,* își află specificul în viziunea *realistă :* iată secvența care deschide ciclul epic : „Erau înghesuiți într-un vagon de marfă (se călătorea și cu astfel de vagoane în anii aceia de după război), tineri liceeni care se reîntorceau la școală, la sfîrșitul vacanței de primăvară.“ Peisajul, a cărui marcă este picturalitatea, devine termen de *reflectare* a ființei și element de *construcție* a textului ; referința picturală funcționează ca

orice reper fundamental al perspectivei epice, ca *indiciu :* rememorînd figura unei femei, Andrei o aseamănă cu „madonele de pe pînzele «primitivilor»", cutare scenă este un „tablou vivant", o reproducere după o pînză a lui Van Gogh declanșează mecanismul memoriei doctorului Tisu, chipul unui personaj se ivește într-un balcon asemeni figurilor din vechile litografii etc. Faptul artistic, înalt sau derizoriu, delimitează trăirea personajului, calitatea acesteia : sunetul viorii, pelicula cinematografică și literatura însăși în *Reîntoarcerea posibilă,* fotografia, ilustrata, felicitarea în *Dejunul pe iarbă,* succesiunea imaginilor de pe hîrtia fotografică în proza *Frumoasele zile de vară* din volumul *Mi-am amintit de zăpadă* — toate acestea creează timpul povestit, îl structurează și, în același timp, oferă chipul derizoriu al unei existențe mereu *trucate :* de altfel, referințele culturale se vor transmite și în romanul *Femeie, iată fiul tău,* cartea-efigie a prozatorului, alcătuind ceea ce aș numi un adevărat *cod cultural.*

Dacă ar fi să caracterizez formula narativă a prozei lui Sorin Titel aș spune că aceasta este una de tip *experimental.* Începînd chiar cu volumul de debut, prozatorul „exersează" diferite procedee (alternarea unghiurilor de vedere în *Dimineața,* analiza psihologică în *Căldura,* intervenția faptului insolit în *Onomastica unui adolescent* și *Dealul Cerului),* pentru ca în cărțile următoare experimentul să se extindă la nivelul întregii narațiuni ; *Reîntoarcerea posibilă* este un exercițiu al semnificării gestului intim, afirmînd o tradiție (flaubertiană) pentru a se delimita de ea ; în *Noaptea inocenților,* textul își dezvăluie convențiile și mecanismele, făcînd lectura „incomodă" pentru că aceste intervenții pun sub semnul relativității însăși constituirea spațiului epic ; în *Lunga călătorie a prizonierului,* se caută forma „imposibilă" a *cărții fără sfîrșit ; Țara îndepărtată* este autobiografia literară a unui narator care încearcă să găsească „verbul cel mai bun" și comparația „cea mai reușită", formula fiind aceea a intersectării povestirilor dintr-un alt „Han al Ancuței" ; în *Pasărea și umbra,* se afirmă caracterul „provizoriu" al scrisului („În fundul curții *ar putea sta, de pildă,* un croitor de dame" sau *„să încercăm* să dăm,

la început, un chip croitorului și să ni-l imaginăm arătînd ca toți croitorii"), determinînd astfel un anume „provizorat" al lecturii : experimental este și romanul *Clipa cea repede,* unde se încearcă o conjugare a basmului cu timpul narațiunii realiste : denunțînd iluzia romanescă („eu scriu și tu crezi"), „dezgolindu-și" procedeele și afirmînd o ordine provizorie a secvențelor „imaginate" și a celor „trăite", romanele lui Sorin Titel constituie texte de experiment, unde contează, în primul rînd, strategia naratorilor, a povestirii și care cer cititorului o maximă mobilitate a perspectivei lecturii sale.

Manevrarea abilă a planurilor epice, dese schimbări ale vocii și perspectivei narative, construcție riguroasă, concepție subtilă a temporalității textului, structuri dezvoltate pe baza acțiunii unor mecanisme și resorturi cu o funcționalitate precisă, aproape „computerizată" — acestea sînt doar cîteva elemente care fac din ultimul roman al scriitorului, *Femeie, iată fiul tău* (1983), un text de mare virtuozitate tehnică ; Sorin Titel începea prin *Femeie, iată fiul tău* o altă etapă a scrisului său, calitativ superioară celorlalte, dovedind și cu acest roman acea știință a construcției textului care, prin propria sa rigurozitate, *semnifică,* completînd astfel registrul „problematic" al narațiunii : altfel spus, în *Femeie, iată fiul tău,* Sorin Titel își pune „schema" epică pe planșeta arhitectului, o luminează din unghiuri diferite, o studiază, o „arată" tuturor, nu atît pentru a-și oferi un exercițiu de îndemînare a construcției, cît pentru a împlini *sensurile* cărții. Astfel, substanța romanului său, făcută din fapte puține, cu cîteva personaje a căror identitate rămîne pînă la sfîrșit „ascunsă" („mama", de pildă), se întregește prin ceea ce aș numi o *construcție semnificantă,* în care toate elementele au o dublă valoare : ele *clădesc,* sînt instrumentele celui care „țese" pînza romanescă și, în același timp, ele *simbolizează,* proiectînd sensul manifestării lor pe acel ecran pe care autorul, personajul și cititorul se întîlnesc sub semnul unei aceleiași semnificații a trăirii.

Cu aceste premise, se poate spune că romanul lui Sorin Titel se refuză povestirii, pentru a epuiza o problematică : nu atît faptele contează în *Femeie, iată fiul*

tău, cît tematica pe care o abordează autorul. Iar prima axă de evoluție a acesteia se constituie pe coordonatele raportului dintre *viață* și *literatură,* dintre *evenimentele* existenței și *imaginile* artei ; autorul topește în paginile romanului materia unui jurnal de călătorie parizian, refăcînd prin unul dintre personajele sale, un traiect cultural care îi aparține, iar imaginile filmului narativ sînt asociate deseori cu cele ale picturii sau sculpturii : expresia lui Ghiuri, dintr-o scenetă încadrată în firul epic, va fi regăsită „peste ani, într-un tablou al lui Ghirlandajo", Ilonca interpretează tot atunci un rol cunoscut din „pînzele marilor pictori", Ivo Filipovac se îndrăgostește de actrița Fela Weinringer prin eroinele pe care aceasta le întruchipează pe scenă, viața și arta confundîndu-se aici în limitele unei trăiri care anulează distanțele și „specificul" celor două domenii, Fela Weinringer însăși își „joacă" viața dintr-un deficit de forță a „trăirii" ei, o privire a îndrăgostitului Ivo Filipovac spre cupola circului seamănă, altădată, cu aceea a lui „Ioan Evanghelistul dintr-un tablou al lui El Greco aflat în muzeul Prado", mama „vede" moartea fiului său pe „o carte poștală cu o sculptură a lui Michelangelo", Marcu și Momo își trăiesc povestea de dragoste *prin* versurile lui Rilke, pentru ca un anume decor să amintească de Rimbaud etc. Circulația deosebit de intensă a acestor referințe pe parcursul întregului text, marcînd intervențiile vocii naratorului și proiectînd existența personajelor într-un spațiu unde arta intersectează viața, conturează amintitul *cod cultural* prin intermediul căruia gesturile ori faptele eroilor se rostesc în perspectiva unor alte gesturi ori fapte pe care cultura le-a fixat anterior ; nimic nu este întîmplător în existența personajelor din romanul lui Sorin Titel, totul fiind „autentificat" și „semnificat" prin forța de sugestie a artei. Paralel cu această direcție de dezvoltare a raportului amintit, prozatorul urmărește și relația dintre modul de constituire a propriului *text* și modul de semnificare a *vieții ;* condiția sa de „autor omniprezent și atoateștiutor", afirmată cu maliție, dar categoric și suficient de insistent pentru a ne face să-l credem pe Sorin Titel, creează ceea ce aș numi un *jurnal al romanului* care cumulează opiniile „liber" expri-

mate ale personajelor sau naratorului despre ceea ce trebuie să fie literatura în raport cu viața : învățătoarea Prodan, de pildă, crede că „într-un roman trebuie să se întîmple și ceva care să fie altfel decît în viața de fiecare zi", autorul, în replică, își asumă „datoria" de a privi oamenii „foarte, foarte de aproape", pentru fosta balerină Wanda Pilitski „lumea seamănă mai degrabă cu o carte de povești", iar Momo „preferă să citească, în loc să trăiască", dar autorul, consecvent, nu vrea „să mintă și să inventeze" pentru că, iată, „viața m-a pus nu de puține ori în fața unor situații pe care nici o fantezie din lume n-ar fi fost capabilă să le inventeze !". Romanul lui Sorin Titel, adunînd într-o manieră aproape colocvială aceste opinii despre ceea ce trebuie să fie un roman și, mai ales, despre *cum* trebuie să fie viața din el, crește din acel cunoscut procedeu al „dezgolirii" propriilor teme și procedee de construcție, conform căruia autorul își arată celui care citește intențiile și zbuciumul din fața hîrtiei, personajele și situațiile „rebele" în care sînt puse acestea : iar „declarațiile" lui Sorin Titel converg spre „tema singurătății" care „ocupă în această carte un loc de prim plan" și spre preocuparea pentru verosimilitate, ale cărei limite își propune să le depășească.

Personajele din *Femeie, iată fiul tău* sînt investite de autorul lor cu funcția de a reprezenta semnificațiile unor *moduri de a fi,* așa încît nu existența cu faptele și evenimentele ei constituie miza aici, ci *calitatea* manifestării eroilor în și cu lumea. Trei sînt aceste moduri de a fi, ilustrate prin tot atîtea personaje ; mai întîi, mama din romanul lui Sorin Titel exprimă acel „mod afectuos și tandru de a privi lumea din jur", centru polarizator al unei *familii* (structuri). Existența acestui personaj acoperă nu faptic, ci ca temporalitate, perioade agitate din istorie, dar tocmai acea calitate a prezenței sale — afectuoasă și tandră — pune o surdină între cititor și evenimentele „probabile", „ghicite" de acesta : fericire sau durere, minciună sau adevăr, frumos și urît, totul se topește într-o stare de beatitudine, efect al „absenței din istorie" și al hrănirii vieții din preaplinul prezenței în intimitatea familială : spațiul acesteia rămîne pentru

„mama“ unica formă de a fi în și cu lumea a cărei „osie“ este bunătatea. „Tema singurătății“ este abordată cu destinele celor „doi“ Marcu din roman, a căror existență evoluează sub semnul *„neputinței de a fi,* de a trăi cu adevărat“ ; înfășurați în propria lor singurătate, Marcu al Sofiei și Marcu al „mamei“ taie punțile de comunicare cu ceilalți, purtîndu-și pentru totdeauna povara „durerii surde“ și a vinei de a fi respins lumea „atît de armonios alcătuită“. În sfîrșit, Ivo Filipovac, un personaj mai complicat, a cărui apariție aduce analiza sufletului omenesc, făcută cu alte instrumente decît în celelalte două cazuri, exprimă felul de a fi al celui preocupat de propria sa ființă ; Ivo Filipovac este replica „în negativ“ a mamei întrucît, iată, *privirea în afară* a personajului care semnifică bunătatea corespunde *privirii înlăuntru* a tînărului ofițer de honvezi. Complexul în jurul căruia se coagulează psihologia personajului lui Sorin Titel este acela al „frustrării de feminitate“, efect al absenței mamei ; lucrînd „obscur“, după toate legile psihanalizei, acest complex determină în chip fatal existența lui Ivo Filipovac, dorința sa de „feminitate“ prilejuind lui Sorin Titel cîteva pagini admirabile ale unui roman de dragoste. Legătura dintre cele două personaje „opozante“ o face, surprinzător, Marcu : Ivo și fiul Sofiei *seamănă* pînă la confundare, iar întîlnirea celor doi, deși forțează limitele verosimilității, are o deplină valoare simbolică : Ivo „frustrat“ și Marcu „covîrșit“ de dragostea maternă sînt cele două „fețe“ ale unui același destin : dublul înseamnă aici completitudine pentru că, scriind în amănunt istoria lui Marcu și a iubirii mamei sale, prozatorul creează substanță pentru două existențe : viața lui Marcu Crăciunescu umple golul din aceea a dublului său. Folosind eficient schema unui model epic original, care adună între liniile sale o problematică dintre cele mai incitante, scris de un autor care știe să fie și ironic-malițios și grav-meditativ față de cîteva teme substanțiale, *Femeie, iată fiul tău* constituie cel mai important text epic al unui prozator dispărut în plină forță de creație.

AUGUSTIN BUZURA

Nuvelele din cele două volume publicate de Augustin Buzura în deceniul șapte, *Capul Bunei Speranțe* (1963) și *De ce zboară vulturul ?* (1966), marchează existența acelui filtru al prozei scurte prin care și-au trecut uneltele și substanța epică cei mai mulți dintre romancierii români contemporani. Exercițiile de stil, caracteristice desfășurării pe spații restrînse, privesc atît abordarea unei materii narative variate, cît și experimentarea mai multor procedee tehnice de prelucrare a acesteia ; intenția „cultivării uneltelor", schițată în primul volum (alternarea planurilor narative în *Ecoul,* a persoanelor care organizează textul în *Clara,* utilizarea unor mecanisme diferite de declanșare a memoriei — culoarea sîngerie a florilor din *Flori roșii* amintește inginerului Simion Hereș pierderea prietenului său Ștefan într-o bătălie de pe frontul româno-german, „jocurile" și conflictele psihologice în *Capul Bunei Speranțe),* devine mult mai evidentă în cel de-al doilea. Povestirile din *De ce zboară vulturul ?* pot fi considerate, din această perspectivă, ca niște fișe ale viitoarelor romane, eșantioane de analiză a sentimentelor și obsesiilor interioare ; cele mai multe narațiuni caută depistarea resorturilor complexe care declanșează trecerea în ordine psihologică de la *senzație* (sentiment) la *obsesie.* Memoria, mașină-amfibie cum o numește un personaj, reactualizează fapte trecute ale căror „sentimente-consecință" trebuie explicate ; în fapt, nu explicația plictisului și indiferenței (în *Linia moartă* și *Mască de împrumut),* a fricii (în *Taci, să nu te audă !...),* a așteptării (în *Anotimp dureros)* contează, ci drumul parcurs

pentru găsirea motivaţiei veşnic ascunse, conturînd acel ermetic cerc al întrebărilor şi dilemelor care izolează fiinţa de lumea exterioară. În atmosfera halucinantă, cu accente kafkiene, a spaţiului subconştientului sondat de narator, gîndurile se personifică devenind interlocutorii personajului care îşi caută identitatea într-un alt univers, imaginar, un teritoriu oniric pe care l-am putea numi, preluînd o sintagmă a lui Blecher, *irealitatea imediată*; prins în cleştele automatismului cotidian, eul îşi proiectează existenţa pe dimensiunile unei devorante dorinţe de a avea (trăi) *altceva,* între realitate şi aspiraţie, precizîndu-se una dintre corelaţiile esenţiale care organizează proza lui Augustin Buzura. Raportîndu-şi idealul la o severă structură proprie, personajul elimină posibilitatea dialogului, a confruntării cu ceilalţi, descoperind în conversaţie doar o modalitate a reactualizării sentimentelor şi a declanşării monologului interior — şansă de evaluare a propriilor calităţi de către cel care vorbeşte.

Modalităţile demersului analitic şi coordonatele psihologice pe dimensiunile cărora evoluează personajul, precizate în nuvelele celor două volume amintite, constituie nucleele în jurul cărora îşi structurează materia epică romanul *Absenţii* (1970). De altfel, cred că textul acestei cărţi reprezintă *opera* lui Augustin Buzura, cartea în măsură să ofere „efigia“ unui destin literar şi o sinteză *quasi*-completă a substanţei şi procedeelor narative de abordare a acesteia, prezente în celelalte patru romane scrise ulterior : *Feţele tăcerii* (1974), *Orgolii* (1976), *Vocile nopţii* (1980) şi *Refugii* (1984). Victimă a propriilor complexe şi nemulţumiri, reactualizate de fiecare dată cînd rămîne singur cu sine în camera cu pereţi cenuşii, doctorul Mihai Bogdan se află la punctul de frontieră a existenţei, cînd tot ceea ce a trăit este supus unui examen sever al conştiinţei lucide, sensurile trecutului putînd trasa căile viitorului. Ca şi Dan Toma din *Feţele tăcerii,* Cristian Ion din *Orgolii* şi Ştefan Pintea din *Vocile nopţii,* personajul central din *Absenţii* se defineşte în limitele raportului care se creează între *necesitatea descoperirii adevărului,* a regăsirii identităţii de sine, pierdute în zona obscură a pre-sentimentelor şi *compromisul* cu sine

și cu ceilalți pentru asigurarea confortului social. Momentul confruntării cu propriul trecut constituie un timp al autoanalizei pe care ființa încearcă să-l evite mereu prin intermediul ipostazelor compromisului (social, material, erotic), conturînd acea dramatică *fugă de sine*. El adoptă o serie de măști de împrumut căutînd identificarea cu rolurile impuse de acestea în speranța găsirii fantei salvatoare în cercul întrebărilor esențiale al căror singur răspuns este ratarea iremediabilă ; personajul țese în jurul său o mască a cuvintelor în spatele căreia crede a afla un iluzoriu refugiu, o posibilitate de a înșela timpul. Dincolo de perdeaua vorbelor există acea textură a tuturor compromisurilor posibile, conturată sub tiranica zodie a clipei rostirii memoriei : umbrele informe ale absurdului și imaginarului, inactivitatea intelectuală, nesfîrșitele amînări, șirul neîntrerupt al *de ce*-urilor, plutirea sterilă printre adevărurile brutale, contemplarea realității din limitele unui spațiu obiectual, neutru, veșnica așteptare a reacțiilor interlocutorului care să-i confirme sau infirme mulțimea supozițiilor, „vagabondarea" prin destinele altora, trăirea prin *aici* și *acum* a tot ce s-a întîmplat *atunci* și *acolo ;* ipostazele compromisului cu care se confruntă necontenit eroul lui Buzura constituie acele fețe ale tăcerii sale, ale izolării sub cupola solitudinii. Agitația fără finalitate a ființei, care își află explicația în lipsa oricărei certitudini, a unui ax existențial, sfîrșește în acea pulverizare a eului, a sinelui acestuia (cel care simte, cel care gîndește „eu-neutrul", „eu-celălalt", „eu-cel-de-peste-două-decenii", „eu-sus", „eu-purtîndu-mă", lașul, măscăriciul, curajosul etc.) ; aceste reprezentări ale eului multiplicat la infinit, precum și cele conturate prin dedublare (clovnul, femeia-sperietoare, bătrînul deșirat) corespund fiecare unor lumi interioare avînd toate o istorie a lor : ele sînt *apariții-construcții* ale rațiunii lucide terorizate de umbrele trecutului și de înfățișările informe ale zonei subconștientului. Venind într-o lume străină, manevrată cu încetinitorul, dansînd parcă pe o sîrmă subțire, ființa își caută soluția existențială în acea perpetuă dorință spre *altceva*, suport în idealitate, iluzoriu punct de interferență a absurdului cu

raționalul, a sentimentelor cu vorbele. Într-un fel, aspirația de a trăi altfel reprezintă drama, dar și salvarea ființei, întrucît ordinea lumii sale interioare este dezordinea. Spațiul aglomerat de frînturi de vis și secvențe din realitate — fulgerări de blitz ale fluxului de conștiință —, capătă funcțiile și dimensiunile unui adevărat *pharmacos*: vocea lui ucide lent ființa prinsă definitiv în pînza de păianjen a amănuntelor și întrebărilor fără răspuns. Ca în poezia bacoviană, trăirile interioare ale eului își găsesc corespondentul în starea spațiului exterior: *camera* și *noaptea* stabilesc un subtil raport între cele două repere spațiale și psihologice esențiale: *înnăuntru* și *afară*. Ploaia, peisajul nocturn, strada invadată de noroi și ape murdare corespund culorii cenușii a pereților camerei lui Mihai Bogdan, determinîndu-i stările afective. Din perspectiva funcției în discursul narativ, *camera* este investită cu multiple valori simbolice: cenușiul *peretelui-ecran* oprește orice încercare de evadare de sub zodia absurdului și coșmarului, supunînd ființa luminii orbitoare a unui far al obiectelor și reducînd-o la dimensiunile omului-obiect; în același timp, prin *peretele-microfon* care desparte încăperea doctorului de aceea a profesorului Matei, singurul în măsură să-i ofere adevărata sa imagine pentru că el însuși a trăit-o, camera dilemelor lui Mihai Bogdan reprezintă, în fapt, antecamera de la mult visata ușă a adevărului.

Cu o aceeași vocație a durerii, pentru care suferința constituie un purgatoriu al cunoașterii, căutîndu-și soluția ieșirii din impas în același spațiu al dialogului cu sine, întrucît lupta pentru adevăr se dă în noi și cu noi, pendulînd permanent între certitudine și compromis, ziaristul Dan Toma, personajul central din romanul *Fețele tăcerii*, are multe dimensiuni psihologice și biografice comune cu acelea ale doctorului Mihai Bogdan. Dan Toma suferă de „mania“ pustiitoare a dreptății absolute, obsedat de un principiu căruia nu-i admite înfățișările sale reale. De altfel, noțiunea de adevăr a devenit un fel de sală de așteptare unde fiecare așteaptă să iasă la iveală adevărul *lui* care nu coincide totdeauna cu acela general. Confruntarea dintre personaje constituie astfel un conflict al adevărurilor; parafrazînd, cîte personaje, atîtea

adevăruri în acest roman. Dan Toma pune totul la îndoială căutînd astfel accesul la esența fenomenelor pe care le studiază ; efortul descoperirii acesteia implică acel *exces de luciditate* care se manifestă chiar și atunci cînd, aparent, eroul se ascunde în spatele unei avalanșe de sentimente, senzații și gînduri confuze.

Cu *Fețele tăcerii*, Augustin Buzura nu-și diversifică atît tipologia personajului, cît tehnica de abordare a acesteia ; discursul narativ al acestui roman propune modalitatea *anchetei*, a verificării unui adevăr din perspectiva mai multor puncte de vedere consemnate de ziaristul pentru care omul se identifică cu calitatea faptelor sale. În limitele confruntării cu indivizii aparținînd unor alte categorii sociale și, în egală măsură, altor generații, Dan Toma își evaluează propriile-i gesturi. De aceea, momentul dialogului sau al falsului dialog coincide cu acela al autoverificării : raporturile se schimbă, anchetatul devine anchetator, confesiunea interlocutorului declanșînd monologul interior — instanță a judecării propriului trecut. Evenimentele anchetate de Dan Toma aparțin „obsedantului deceniu", dar demersul său vizează mereu faptele cotidiene și psihologia celui care deține puterea (Lupan, Ursu, Radu), pentru care gloria este o centură de siguranță în plus. Biografiile și faptele reconstituite de ziarist impun existența și manifestarea unui anume etalon al momentului istoric abordat, a cărui textură socială și politică presupune o idee despre adevăr și dreptate de multe ori neînțeleasă de ochii posterității. A explica trecutul înseamnă a-l complica în țesătura etajelor cronologice ale memoriei. Urmărind mereu manifestările valorilor umane, ancheta lui Dan Toma oferă în final acea romantică dar generoasă idee a perfectibilității oamenilor : „Oamenii sînt perfectibili, niciodată nu e prea tîrziu, fiecare om, chiar și cel din urmă, are în el o clapă sensibilă."

Ca și în cazul celorlalte două romane amintite, narațiunea din *Orgolii* se dezvoltă pe dimensiunile acelorași raporturi tensionale care se creează între fizic și psihic, convingere și credință, viață și moarte, prezent și trecut, implicare și absență. Organizarea în discurs a acestor corelații se face prin intermediul *cazului* Cristian Ion, iar

modalitatea de concentrare a lor este aceea a relației stabilite între preocupările *savantului* și îndatoririle *omului*. Astfel, închiderea în universul cercetării din care sînt excluse sentimentele, prieteniile, provoacă o dramatică confruntare între sfera eului interior și aceea exterioară, a contactului uman. Refuzul confruntării cu ceilalți anulează statutul existențial al omului Cristian Ion, aflat în fața opțiunii între prezența activă în arenă, care presupune redescoperirea dimensiunii umane, și absența, însingurarea prin distanțare de ceilalți. Destinul doctorului Cristian Ion se conturează prin focalizarea unghiurilor de vedere ale diferitelor personaje, urmînd o modalitate utilizată și în *Fețele tăcerii*: textul *Orgoliilor* reconstituie punctele de vedere ale vocilor trecutului (Redman și Varlaam) și cele ale vocilor prezentului (Andrei, Codreanu, Vera, Anania), pentru care Cristian Ion devine o măsură a aprecierii propriei lor vieți. Principiul de structurare a acestor instanțe este dat de ceea ce aș numi un *motiv al generației*: Cristian și fiul său reprezintă două vîrste diferite care se definesc și acționează urmînd adevăruri distincte. Căutînd punctul de echilibru între rațiune și abandon, doctorul Cristian Ion descoperă pe rînd alte repere ale destinului său: *aici* (laboratorul savantului) și *dincolo* (realitatea vieții), *acum* (prezentul omului pe deplin realizat în plan profesional) și *atunci* (trecutul marcat de suferință). Găsirea punctului de convergență între aceste repere spațiale și temporale ale existenței sale echivalează cu descoperirea zonei de demarcație dintre viață și moarte, fizic și psihic: se relevă și aici, ca și în *Absenții*, acea teroare a morții psihice, mult mai gravă decît extincția fizică, ducînd la anularea forței de gîndire și de manifesare a resorturilor umane creatoare.

S-a spus că, o dată cu *Vocile nopții*, Augustin Buzura depășește o etapă de creație, înnoindu-și substanțial formula și materia narativă. În fapt, romanul din 1980 urmărește fidel coordonatele psihologice ale unui personaj, Ștefan Pintea, a cărui structură interioară este identică cu aceea a lui Mihai Bogdan, Dan Toma sau Cristian Ion: aceeași pendulare perpetuă între adevăr și compromis, același gol afectiv care protejează dar, în același timp,

înstrăinează ființa străbătută de aceeași nevoie acută a eliberării de sine și de acea dureroasă aspirație spre „altceva“, aceeași identitate creată între individ și ideea (fapta) iubită, același organic exces de luciditate ; starea ființei este aceea de plutire sterilă pe deasupra lucrurilor, venind în contradictie cu efortul rațiunii lucide de a se înfige în lucruri și de a le descoperi dinamica devenirii lor interioare : Ștefan Pintea caută mereu alte paleative pentru a supra-viețui. Două sînt, totuși, elementele de noutate pe care le aduce textul acestui roman : un *limbaj* eliberat de contorsionările anterioare, datorate excesului de psihologism, cu evidente trimiteri la un savuros cod lingvistic argotic și familiar și o altă *textură socială* investigată : doctorii Mihai Bogdan, Cristian Ion și ziaristul Dan Toma se pot regăsi în muncitorul Ștefan Pintea, iar laboratorul de cercetare și redacția ziarului — în căminul de nefamiliști al unei fabrici.

Valoarea textelor lui Augustin Buzura nu rezidă atît în „fabula“ lor a cărei dezvoltare constituie, în fapt, un plan secund al narațiunii, cît în problematica vizată. În cazul acestor romane, cu o pronunțată componentă psihologică, nu interesează *subiectul,* ci temele abordate de narator prin intermediul unor personaje dilematice ale căror gînduri, sentimente, senzații, obsesii și convingeri sînt expuse și analizate în clipa rostirii memoriei. Temele fundamentale care rezultă din acest moment al confruntării ființei cu sine însăși constituie elementul esențial care conferă unitatea scriiturii lui Buzura, precizînd astfel locul important pe care îl ocupă proza sa analitică în spațiul romanului românesc contemporan.

Cu primul volum din ciclul epic *Zidul morții,* Augustin Buzura regăsește spațiul narativ, structura umană și recuzita procedeelor din primul său roman, *Absenții,* pe care l-am numit mai înainte *cartea-efigie* a prozatorului ; în acel prim text romanesc, apărut în 1970, Augustin Buzura trasa liniile de forță ale unei problematici care nu a încetat, de atunci, să-l preocupe și contura profilul unui personaj aflat la punctul de frontieră a existenței și neființei, supunînd examenului sever al unei conștiințe lucide — pe care am definit-o chiar printr-un *complex al lucidității* — tot ceea ce reprezenta trecutul

şi tot ceea ce înfăţişa fie şi himeric viitorul : agitaţia fără finalitate, lipsa oricărei certitudini şi a unui cît de fragil ax existenţial, frica şi fuga de sine, pulverizarea fiinţei interioare în ceea ce aş numi *momente-moduli* ale trecutului, teroarea informului şi sentimentul dramatic al agresivităţii realului — iată elementele esenţiale ale acelui profil al *omului-obiect,* doctorul Mihai Bogdan trăindu-şi dilemele în camera sa cenuşie care reprezintă, în fapt, antecamera de la uşa adevărului. Mai mult încă decît aceste *semne* caracteristice pentru portretul-robot al personajului lui Augustin Buzura (fie că acesta se numeşte Mihai Bogdan din *Absenţii,* Dan Toma din *Feţele tăcerii,* Cristian Ion din *Orgolii,* Ştefan Pintea din *Vocile nopţii* sau Ioana Olaru din *Refugii),* între primul şi ultimul roman există o legătură să-i spun *„textuală" ;* doctorul Mihai Bogdan avea o listă, „intitulată sonor *refugii*", care cuprindea un număr de „exerciţii de relaxare" prin intermediul cărora personajul încerca să depăşească „crizele de luciditate nesuferită" : Ioana Olaru din *Refugii* preia „lista" lui Mihai Bogdan şi continuă un experiment ale cărui limite păreau a fi fost atinse în *Absenţii.*

Din această perspectivă, secvenţa care deschide ultimul roman este deosebit de relevantă în ordinea evoluţiei unui model uman şi a structurării *spaţiului continuu* al naraţiunii : „Prima imagine : umbra gratiilor proiectată pe tavanul galben-murdar de lumina blîndă a dimineţii. Apoi o poruncă scrîşnită : «Dar mai taci, dracului, toantă bătrînă !» urmată de o tăcere apăsătoare. Ioana nu îndrăzni să rămînă cu ochii deschişi, vocea metalică, iritată o înspăimîntase. Voi să întrebe : «Unde sînt ? Ce se întîmplă cu mine ?» însă frica o paralizase." Prima imagine a cărţii fixează *închiderea,* acel spaţiu al claustrării pe care îl desemnează umbra gratiilor, tavanul jos, vocea metalică segmentînd tăcerea apăsătoare, amplificînd „starea" de singurătate a fiinţei şi „starea" de agresivitate a zonei exterioare acesteia ; frica paralizantă, *cenuşiul,* care este culoarea predilectă a prozei lui Augustin Buzura şi *porunca,* unicul element prin care se manifestă „lumea", realitatea — termenul de referinţă al eului, reprezintă *avertizorii* lecturii, poziţia lor strategic dominantă în ansamblul textului precizîndu-le functio-

nalitatea în raport cu indicii specifici ai receptării cărţii : secvenţa amintită *deschide* un spaţiu epic şi, în aceeaşi măsură, *închide* o experienţă ale cărei etape s-au numit *Absenţii, Feţele tăcerii, Orgolii* şi *Vocile nopţii.* Iar dacă acesta este perimetrul în care *construieşte* prozatorul şi în care de-construieşte cititorul, întrebarea fundamentală la care trebuie să răspundă romanul este aceasta : „Mereu tracasaţi, reduşi la biologic, oamenii caută diverse refugii... Evitînd unele prăpăstii cad în altele... *De fapt cum poţi să-ţi menţii la nesfîrşit echilibrul ?*" : cel care întreabă este doctorul Vlad Cosma, *raisonneur*-ul, reprezentantul autorului şi „figura" cititorului în acest roman, iar aceea care va trebui să ofere răspunsul este Ioana Olaru, „cazul", reprezentanta celorlalte personaje de pînă acum : Mihai Bogdan, Dan Toma, Cristian Ion şi Ştefan Pintea îşi „selectează" calităţile pentru a structura un personaj care să-i re-prezinte şi, în acelaşi timp, să le continue, adîncindu-le, existenţa epică din romanele ai căror protagonişti au fost : cu Ioana Olaru, prozatorul nu investighează — cum s-a spus — „sufletul feminin", ci împlineşte analiza unui anume *tip* a cărui structură se situează dincolo de zona primă ce separă „masculinul" de „feminin", vizînd tipologicul, un *model* unic pentru o textură umană caracteristică. Numele său : *modelul uman finit.*

Istoria acestuia se scrie în *Refugii* prin urmărirea atentă a fiecărei etape şi definirea „din mers" a fiecărui element component ; *antiutopia* (sau „atopia") este termenul care poate acoperi sensul evoluţiei destinului personajului — acel *model uman finit,* cît şi finalitatea constituirii imaginii lumii în ceea ce un personaj numeşte *„universul final" :* acestea sînt „ţintele" romanului, punctele cheie ale problematicii sale şi, într-un sens mai larg, „pivoţii" universului epic al lui Augustin Buzura. Ioana Olaru este — cum observam mai înainte — ultimul model uman finit pe care îl oferă proza lui Buzura, *Refugii* fiind textul care „epicizează" o formulare „filosofică" a condiţiei umane şi care îşi propune să „povestească" *procesul* din „realitate" prin care se certifică „antiutopia". Iată, mai întîi, premisele creării experienţei-limită care constituie „reversul" utopiei omului com-

plet, perfect integrat în propria-i structură și în complexul relațiilor cu ceilalți : „simțea că toate se petrec în afara ei, nu mai putea controla absolut nimic, simțurile risipite cumva, violentate, înregistrau cele mai neașteptate sunete, culori, mirosuri și ele se întretăiau ciudat, continuu, se ciocneau sau se risipeau pentru a se reîntoarce amplificate deformat, într-o nouă și zadarnică tentativă de a-și găsi un echilibru". Pierderea punctelor de reper, pulverizarea ființei în caruselul simțurilor risipite sînt primele semne ale anulării acelui *ideal* al comunicării cu sine și cu ceilalți, despre care s-a rostit o întreagă literatură ; Ioana Olaru, modelul uman finit pe care îl „ilustrează", este un personaj „polemic" pentru că antiutopia pe care o re-prezintă este termenul de raportare a „utopiei" omului capabil de completitudine și, mai mult, reușind să parvină la această completitudine : individul aflat în relație de *„armonie"* cu lumea și cu cel de alături este, în proza lui Buzura, opusul său, tipul „diz-armonic", în perpetuă confruntare cu Celălalt — agresorul, „călăul", străinul. Fapt semnificativ, primul canal de transmitere a fluxului acestei adversități ireconciliabile este *privirea ;* ochii Celuilalt „rănesc" refugiul ființei, îl amenință, iar trezirea, contactul cu lumea prin vedere este doar „parțial", lipsit de claritate, supus definitiv arbitrariului și neînțelegerii : Ioana Olaru experimentează echilibrul precar de la hotarul despărțitor al celor două lumi ostile : lumina și cenușiul, deschiderea și labirintul, *altădată* („cîndva fugeam, rîdeam...") și *acum* (cînd „toate trec pe lîngă mine"). La fel, „utopia" omului implicat („arzînd") în prezent este destructurată prin relevarea modelului opozant, acela al insului exasperat de a trebui să trăiască „acum" și „aici", amăgindu-se cu un „mîine" mereu amînat ; existența Ioanei Olaru desfășoară o lungă serie de „poate" — *ipoteze de viață* —, creînd senzația unei definitive uniformități : *poate* exclude „surpriza", procesul de clarificare pe care pare a-l puncta nefiind însă decît o aparență, existența Ioanei Olaru supunîndu-se unui mod al *provizoratului,* al experimentului continuu și nefinalizat : căsătoria (cu Iustin), iubirea (cu Sabin, Anton), prietenia (cu Victoria Oprea, Helgomar David), relația socială (cu Rafiroiu) — toate constituie

etape ale acestui experiment niciodată încheiat. După fiecare eșec, Ioana Olaru se retrage în sine, taie punțile de comunicare cu spațiul în care a fost înfrîntă, lăsînd liberă calea desfășurării unor „crize de luciditate“ care nu finalizează nici măcar în „negativ“ datele experimentului consumat, ci amplifică frica și deruta personajului care pierde mereu fiecare termen de referință ; totdeauna însă retragerea Ioanei Olaru se face *„cu martori“*, prezența lor desemnînd importanța *raisonneur*-ului în proza lui Buzura : eșecul mariajului cu Iustin este „analizat“ *împreună* cu Victoria Oprea, iar celălalt eșec, al experienței erotice cu Anton Crișan, este supus examenului unui analist „profesionist“, doctorul Vlad Cosma și al unei „profesioniste“ a eșecului, Tatiana Munteanu : Ioana Olaru caută singurătatea, dar n-o poate „valorifica“ pentru sine.

Utopiei omului *perfectibil* îi este opusă în roman antiutopia omului *finit,* incapabil de a se perfecta și de a-și perfecta relațiile cu ceilalți ; iată, de pildă, modul de rezolvare a unor întrebări esențiale pentru cazul Ioanei Olaru : „Cum reușesc unii să extragă din absolut orice întîmplare sau lucru motive de bucurie ? Cum depășesc umilințele cotidiene, jignirile, mizeria, spaimele ? Mai tîrziu, după ce l-am cunoscut pe Iustin, enigmele s-au dezlegat de la sine : *nu-mi dădeam seama cum, dar se putea !“ ;* în această exclamație a protagonistei romanului se cuprinde raportul termenilor amintiți, acel *„dar se putea !“* exprimînd existența și „presiunea“ modelului utopic al omului „perfectibil“ asupra modelului antiutopic al omului „finit“, dar „nefinisat“ : între *a viețui* și *a trăi,* personajul alege invariabil „utopia“ trăirii care, nicicînd posibilă, devine „antiutopie“. Lumea Ioanei Olaru este una pe care o (de)formează două culori — *albul* labirintului interior și *negrul* oglinzilor exterioare —, din al căror amestec rezultă *cenușiul* atoatecuprinzător ; evoluția în această lume stranie pe care nu o animă nimic și care nu poate anima nimic exprimă un mod al existenței *„figurate“*, cu rare tresăriri la gîndul trecutului („mai am trecutul, deci exist !“, cum ar spune protagonistul din romanul *Avionul de hîrtie* al lui Costache Olăreanu) și cu prea dese amînări ale trăirii prezentului;

„utopia“ celui care se conduce și conduce pe ceilalți este înlocuită cu „antiutopia“ actorului și figurantului de pe scena vieții afective și, deopotrivă, a celei sociale : *trădînd* lumea exterioară și *trădată* de aceea dinlăuntrul său, Ioana Olaru nu poate opta nici între *eu* și *lume,* nici între *sentiment* și *idee*. Mai mult încă, ea nu poate alege nici una dintre alternativele altor modele umane ale romanului ; Iustin îi exemplifică „anesteziefinite“ prin alcool, Claudia Roman îi arată soluția sinuciderii cu ciclobarbital, femeile din salonul sanatoriului îi indică „împăcarea“ cu soarta și acceptarea condiției unei vieți sordide, M.N.S. o face atentă la ideea afirmării eului, a strigătului său orgolios, Maia Cerbu încearcă să-i sugereze o „filosofie de viață“ al cărei temei este „bețiа“ erotică, dar Ioana Olaru nu se poate hotărî întrucît ea nu caută, fie și la modul derizoriu și nu dorește nici anularea oricărei perspective a acestei căutări : Ioana nu *caută*, ci *rătăcește*. Și aceasta pentru că structura modelului „antiutopic“ refuză orice atribut al termenului „opozant“ ; „norma“ acomodării este aici „excepția“ neputinței de a se plia pe o textură a relațiilor sociale, iar resorturile acestui „minus“ sînt *spaima de ridicol, frica, luciditatea,* absența canalelor de *comunicare* cu ceilalți, structura esențial *narcisică* a eului : esența profilului personajului și explicația imposibilității acomodării, a plierii sale la real, se conțin în această propoziție cu care Ioana Olaru îl întîmpină pe Anton Crișan, personajul ce reprezintă „șansa“ desprinderii din orizontul închis al orașului Rîul Doamnei : *„Viața mea se consumă în imaginație...“*. Descoperirea termenului complementar (în relația cu Helgomar David, rămasă nefinalizată în primul roman și — dacă îmi este îngăduit un pronostic — principala pistă epică în volumul următor al ciclului), căutarea în muzică a unui „agent terapeutic“ (asemeni personajelor Hortensiei Papadat-Bengescu), himera înnoirii, a reluării existenței cu suma intactă a virtualităților sale — toate aceste posibile „supape“ rămîn doar *ipoteze* de salvare, soluții gîndite și niciodată concretizate, viața Ioanei Olaru desfășurîndu-se sub pecetea acelei imagini descrise de Helgomar, a *cailor de mină* : „nu-

mai în întuneric, trăgînd vagoneții numai pe aceleași șine, numai înainte și înapoi, înainte și înapoi. Fără zile, fără alt decor, fără lumină, caii și-au pierdut, treptat, vederea, au devenit simple automate. Noaptea a scos din memoria lor imaginea ierbii, gustul ei, culorile cîmpului, senzația vieții fără ham, șine și vagoneți, a vieții fără bice și urlete... Scoși afară, la lumină, se prăpădesc imediat."

Antiutopia, acest *model uman finit* care se exprimă, în principal, prin Ioana, își completează „fișa" în roman prin intermediul lui Iustin Olaru ; soțul Ioanei „iese din timp", găsește acel *univers final* în satul Măgura, arzînd etapele pe care protagonista le parcurge „au ralenti" : aceeași vulnerabilitate, aceeași neputință de acomodare într-un univers la început străin, dar care îl va asimila rapid, integrîndu-l, pulverizîndu-i personalitatea în cenușiul uniformității, aceeași frică paralizantă și aceeași atracție a oglinzii *de-formatoare* („ilustrată" în Măgura de Socoliuc, Dobrotă, Oituz și Onisim Giurgea). Iustin Olaru, *„omul fără calități"*, descoperindu-și limitele în singurătate, își definește modul de acțiune și de re-acțiune în spațiul său de referință printr-o aceeași funcție acordată *privirii,* perceperii sistemului social și a texturii sale interioare ; el refuză oglinda, cu funcția ei „normală" — aceea de *reflectare* —, pentru a-și epuiza existența în relația de adversitate cu propria imagine din oglinda *de-formatoare :* între Codruța și Ioana, el o alege pe prima neîncetînd însă să se caute pe chipul celeilalte. De altfel, atît Ioana, cît și Iustin își completează reciproc conturul profilului lor uman în limitele *cuplului* pe care îl pun în valoare *mărturisirile* protagonistei și *scrisorile* profesorului din Măgura. Între cei doi, s-au stabilit relații ca între „mamă" și „fiu", simulînd raportul erotic și conținînd în exclusivitate pe „înțelegerea" căsătoriei lor, întrucît, iată, dragostea „se transforma treptat într-un sentiment matern", Ioana protejîndu-și, sfătuindu-și, consolîndu-și soțul, părînd „o mamă ce-și trimite copilul la școală" ; Iustin nu este un „luptător" și, mai mult, el reprezintă prima oglindă deformatoare a Ioanei : fiecare îl *folosește* pe celălalt pentru a-și înșela propria spaimă și fiecare dorește *să primească* afecțiu-



nea celuilalt, Iustin din cauza „groazei" pentru „ideea luptei", iar Ioana — din cauza structurii sale „feminine": „durerea lui, spaima lui, singurătatea lui, rătăcirea lui, nevoia lui" — iată imaginea raportului dintre cei doi, care se situează dincolo de „norma" relației masculin-feminin din modelul „utopic" al lumii exterioare. Într-o altă ordine, cuplul Iustin-Ioana este perechea unor refugii : *sanatoriul* și *satul Măgura*, ca spații de identificare dar și de manifestare a reperelor cunoscute — frica, eșecul, singurătatea, cenușiul unei existențe mereu egale cu ea însăși —, *scrisoarea* și *povestirea* ca modalități de exorcizare a „răului" și de exprimare a ființei interioare. În fapt, atît *refugiul*, cît și *textul* (scrisoarea sau povestirea) sînt alte moduri de a-și truca existența și de a trișa relația de comunicare cu ceilalți ; Ioana, iată, oferă doctorului Vlad Cosma „texte" și nu mărturisiri și tot ea caută în scrisorile lui Iustin — într-o formă „literară", deci, a unui destin — imaginea fictivă a propriei vieți : Iustin *„cel real"* și *„cel din scrisori"*, Ioana *„din viață"* și aceea *„din textul"* acesteia sînt perechile de „figuri" pe care oglinzile ce *reflectă* și cele care *deformează* le ascund definitiv cititorului. Față cu un asemenea mod de construcție a narațiunii, lectura care de-construiește nu mai poate folosi registrul său curent ; pactul sincerității (pe care păreau a-l fi semnat cei doi protagoniști atunci cînd au convenit să se mărturisească în povestire ori scrisoare) este trădat, iar cititorului, căruia i-ar fi „plăcut" să se confunde cu doctorul Vlad Cosma (*raisonneur*-ul, „banda de magnetofon" care înregistrează *adevărul* celor două istorisiri), i se refuză și această ultimă pistă de acces la esența existenței celor doi ; cînd, de pildă, Ioana începe o confesiune spunînd : „de fapt, nu sînt foarte sigură dacă nu mint puțin", cititorul nu mai poate crede nimic din cele relatate, lectura sa fiind una „deceptivă" : nimeni, nici chiar cititorul, nu poate înțelege, deci nu poate participa ori soluționa „cazul" Ioana Olaru.

Iar dacă modelul uman finit este re-prezentat, în principal, prin „modelul" Ioana Olaru, universul final — cealaltă „antiutopie" a lui M.N.S. — se regăsește în conturul lumii, al spațiului epic ; figurare a structurii

personajelor — „alambicată", aleatorie, torturată de obsesia de a supraviețui" —, lumea își selectează în roman acele calități care converg spre *labirint* și spre *culoarea cenușie*. Funcționalitatea în text a spațiului se epuizează în ideea de *agresiune*; obiectele din jurul Ioanei, care sînt „incerte, *pulsatile*", ostilitatea banalului apăsător, tablourile care „iradiază" singurătatea, cenușiul care copleșește, natura, care are în roman o singură înfățișare — „agonia vegetală" a toamnei —, frigul, urîtul, informul — iată atributele spațiului care reprezintă unul dintre protagoniștii textului. Fapt observat și mai înainte, Augustin Buzura mizează pe această activizare maximă a zonei „obiectuale" din preajma personajului, proiectînd raporturile de forță pe dimensiunile confruntării nu dintre personaje (ar fi prea puțin să citim „intriga" romanului prin conflictele Ioanei Olaru, Victoriei Oprea, ale lui Iustin, Anton Crișan, sau Helgomar David cu Rafiroiu, Socoliuc, Corfaru, Velescu, Cristescu), ci dintre personaje și spațiul lor de evoluție; iar *Refugii*, mai mult decît celelalte cărți ale lui Buzura, mizează pe această semnificație a raporturilor de forță. De altfel, secvența de închidere a romanului fixează în chip definitiv destinul personajului prin intermediul unei imagini venind pe o cale „culturală" dinspre spațiul pictural: în reproducerea după *Parabola orbilor* a lui Breugel, aflată pe unul din pereții cabinetului doctorului Vlad Cosma, Ioana Olaru se caută și se descoperă pe sine, pe aceea închisă între cenușiul agresiv al pînzei (ecranului) din fața sa și „pata neagră", nu mai puțin agresivă, a autorului antiutopiei pe care o „practică" destinul său: tabloul lui Breugel este peretele celebrei grote, pe care ochii caută adevărul și nu descoperă decît „copiile" sale: „Închise plicul și, dorind să evite privirea întrebătoare a doctorului, descoperi iarăși coloana de orbi. Căutînd să-și învingă reținerea și spaima de altădată, le cercetă cu atenție fețele. Toți se miră și așteaptă, nici unul nu încearcă să iasă din rînd. Nimeni nu strigă, nu se opune, nu schițează vreo urmă de revoltă. Orbul din frunte a căzut, următorul se prăbușește, al treilea și-a îndreptat spre cer orbitele goale, dar nu strigă, nu imploră, așteaptă doar... Au o credință atît de puternică, sau și-au pier-

dut încrederea în vorbe ? Și cine să-i audă ? Peisaj trist, de toamnă tîrzie. Mult maro și vermillon. Cer șters, căzut, cutreierat de ciori și corbi. Oare au forța să nu le pese dacă sînt auziți sau nu ? Sau inconștiența este cea care... ? Dincolo de șanț nu e nimic. Poate un altul... Mai crudă decît orbirea este mirarea lor tîmpă. Nu știu ce să strige. Și cine să te audă dacă nu strigi ? Privind cu atenție, Ioana avu senzația că puținele ciori au început să zboare, că în urma lor sînt altele care vor acoperi cerul, vor umbri iarba maronie, apa verzuie a lacului, spațiul întins, sănătos sugerînd liniștea și prosperitatea. «Eu, oare, ce aș striga ?» Cutremurată de orbitele pustii ce o căutau peste tot ca un blestem, de noaptea ce curgea neîntrerupt din ele, Ioana se grăbi spre geam, dar jos, în curte, ca o pată neagră, absurdă, M.N.S. contempla clădirea. Dincolo de el, gardul înalt, trainic și lumea... Aceeași liniște aparentă și de o parte și de alta" : aici se încheie, de fapt, primul roman al ciclului lui Augustin Buzura, cele cîteva fraze care urmează acestei „interpretări" libere a parabolei orbilor constituind false piste de continuare (pe cele reale le-am arătat mai înainte) ori numai un final de circumstanță.

GEORGE BĂLĂIȚĂ

Dinamica dezvoltării romanului în literatura noastră contemporană relevă efortul prozatorilor pentru constituirea unor modele narative proprii care vizează atît construcția romanescă în sine, cît și o anume modalitate de percepere a realității. În proza lui George Bălăiță, căutarea acelor mecanisme și resorturi intime care să dea naștere sistemului original își află punctul de plecare în regăsirea și rediscutarea, dintr-o nouă perspectivă, a literaturii înseși și a condiției naratorului în text. Din acest punct de vedere, cărțile prozatorului se constituie în două etape distincte : prima perioadă, aceea a volumelor *Călătoria* (1965), *Conversînd despre Ionescu* (1967) și *Întîmplări din noaptea soarelui de lapte* (1968), este marcată de prezența naratorului ca demiurg, creator omniscient ; a doua etapă, aceea a romanelor *Lumea în două zile* (1975) și *Ucenicul neascultător* (1977), afirmă integrarea naratorului în discurs, refuzînd, implicit, omnisciența autorului clasic. Cele două romane se dezvoltă pe dimensiunile unei subtile relații care se manifestă între producția unei textualități noi și un gen (romanesc) conceput nu ca structură stabilită, evidentă, ci ca o *virtuală* construcție ; această relație implică în mod necesar dispariția autorului din text și participarea cititorului la construirea narațiunii, a texturii sale. Cititorul nu mai este un simplu consumator, ci un producător de text (în ultimul roman, Naum, Palaloga și Artimon sînt, pe rînd, cititori și autori de text) : multiplicității instanțelor narative — caracteristică esențială a ro-

manelor lui Bălăiţă — îi corespunde astfel o multiplicitate a instanţelor lecturii.

În romanul *Lumea în două zile,* reconstituirea vieţii şi a întîmplărilor legate de Antipa, personajul central al cărţii, se face printr-o *anchetă* de către *judecătorul* Viziru ; mobilul acestei anchete este aflarea *adevărului* despre puterea lui Antipa : personajul devine astfel un *caz,* iar depoziţiile martorilor (Paşaliu, August pălărierul, căţeluşa Eromanga, Viziru însuşi) sînt consemnate şi transcrise în maniera grefierului, fie înregistrate pe bandă de magnetofon. Anchetatorul, Viziru, trebuie să elimine orice contact al evenimentului autentic şi, prin aceasta, revelator pentru ancheta sa (textul său), cu gîndirea sau comentariul evenimentului, care pot provoca recrearea faptelor prin apelul la ficţiune : „...despre Antipa şi Felicia aşa cum povesteşte Paşaliu. Paşaliu însuşi se foloseşte, spune el, de cele povestite de Antipa. Transcriu pe bandă, refac conexiunile dar nu tai nimic în afară de comentariile lui Paşaliu. În rest, totul trebuie păstrat.“ Dacă primul roman se constituie ca o *anchetă, Ucenicul neascultător* este o *cronică :* „Cronica despre Naum şi Albala se scrie încet, caută să cuprindă totul.“ Între cronică şi anchetă există o deosebire de perspectivă asupra evenimentelor : în timp ce judecătorul Viziru reconstituie fapte autentice petrecute în urmă cu şapte ani, cronica se constituie ca discurs pe măsura producerii evenimentelor. Dincolo de această distanţă, cu implicaţii asupra dezvoltării naraţiunii (în cazul anchetei, timpul scriiturii — timpul anchetei — impune o durată nouă alături de timpul evenimenţial ; cronica presupune un timp al scriiturii care se identifică cu timpul evenimentului), cronica şi ancheta trimit la acelaşi principiu fundamental : reconstituirea unor fapte *autentice.* Ambele romane sînt *naraţiuni cu martor ;* naratorul înregistrează şi transcrie declaraţiile acestuia sau consemnează, în maniera reporterului, faptele la care participă direct (Naum este, de altfel, reporter la ziarul din Albala) : naratorul devine un simplu martor, un element al discursului.

Naratorul — martor al realităţii — se identifică în istorie cu *scribul, cronicarul* şi *reporterul ;* papirusul

(cronica, reportajul) se află într-o relaţie de geneză reciprocă cu scribul (cronicarul, reporterul) : cronicarul *începe* cronica, apoi ea se dezvoltă din sine pentru sine şi îl „scrie" pe cronicar (dispariţia autorului din text, rezultat al dezvoltării cronicii ca naraţiune impersonală, provoacă o autonomie a textului, care repetă, în fapt, autonomia evenimentului) : „Cronica, vezi bine, i-ar spune cronicarului : acum să te mai scriu şi eu pe tine ! ?" Desfăşurarea anchetei şi scrierea cronicii presupun, ca procedeu narativ esenţial, alternarea unghiurilor de vedere ale diferiţilor martori asupra aceloraşi evenimente ori personaje cu scopul reconstituirii lor autentice, al aflării adevărului : „Aud glasurile lor, scriu repede ca şi cum *ei* mi-ar dicta". Ancheta se desfăşoară *acum* (care corespunde timpului scriiturii) pentru a afla adevărul despre evenimentele petrecute *atunci* (în urmă cu şapte ani) ; aşadar, *acum* îl caută pe *atunci*. Această încercare de a găsi adevărul se desfăşoară conform contractului încheiat între anchetator (Viziru) şi anchetat (Antipa), asemănător celui dintre Faust şi Mefisto : „Stai, a strigat Antipa, *să facem contractul*". Începînd să-l cunoască pe Celălalt, Viziru ajunge la deplina cunoaştere de sine : consemnînd evenimentele anchetate, Viziru îşi este, de fapt, propriul anchetator : „Trebuie să adaug că, hotărît să ştiu totul despre el, ajung să aflu o mulţime de lucruri despre mine." Şi demersul cronicarului (reporterului) din *Ucenicul neascultător* se desfăşoară pe aceleaşi coordonate ale efortului ce ţinteşte cunoaşterea : „Dar Naum ? El era pe atunci ucenicul, învăţăcelul plin de zel care se dă în vînt după aventura cunoaşterii." Ancheta şi cronica devin astfel modalităţi de cunoaştere a lumii şi a sinelui.

Opţiunea pentru condiţia *naratorului-cronicar* (cel care *pîndeşte* viaţa pentru a nu pierde nici un amănunt) şi refuzul *naratorului-creator* (cel care recreează viaţa prin apelul la imaginar) trimit la raportul care se stabileşte între *literatura-document* şi aceea de *ficţiune*. Pentru Palaloga, de pildă, romanul lui Naum este un roman-anchetă care foloseşte „scrisori, înregistrări, tot felul de însemnări", iar autorul lui este un anchetator, un grefier, un scrib care consemnează realitatea refuzînd

orice intervenţie a subiectivităţii : „de ce ? nu înţeleg : de ce să nu fiţi, dimpotrivă participanţi, mai subiectivi, mai puţine lucruri generale, să scoateţi din încîlceala zilnică adevărul de care avem nevoie, să ne daţi modele să folosim cărţile voastre de şcoală... De ce nu aşa ?". Se insinuează astfel în discurs o discuţie asupra condiţiei romanului şi a autorului său, care relevă, pe de o parte, preferinţa pentru o literatură în acţiune asupra conştiinţei oamenilor, o literatură capabilă să ofere „modele", iar, pe de altă parte, un refuz al mitizării istoriei, a realităţii „prin legende şi povestioare" : discursul trebuie să respecte desfăşurarea *reală* a evenimentelor, negînd sau anulînd recrearea (falsificarea) lor : „aici e viaţă şi nu o carte !..." ; aşadar, textul, reconstituind istoria autentică prin intermediul anchetei (cronicii, reportajului), se identifică cu viaţa.

Naraţiunea lui George Bălăiţă încearcă să transcrie o viziune experimentală şi istorică asupra realităţii obiective, prin care un subiect oscilează între *percepţia* lumii şi *numirea* ei ; orice obiect exterior sau stare interioară se constituie între posibilitatea şi imposibilitatea numirii sale. Din această perspectivă, discursul se organizează pe coordonatele corelaţiei care se creează între *gînd, vorbă* şi *cuvînt*. Gîndul reprezintă resortul care declanşează monologul interior, modalitatea esenţială de manifestare a personajului în text : „Florea Inu nu asculta nimic, decît gîndurile lui. Şi se pomeni dintr-o dată foarte singur. Belşugul lui îl îngrijoră, îi ascuţi gîndul rău ; dacă are i se cuvine, a muncit doar, însă gîndul acesta era înverşunat, ca şi cum cineva i-ar fi cerut socoteală de ce făcuse, i-ar fi scos ochii că are, şi el, Florea Inu, mîniat, cu pumnul în gîtul aceluia, urla că i se cuvine să aibă. Acesta era gîndul." Personajul se dezvăluie în naraţiune pe măsură ce se confruntă cu propriile lui gînduri, dialogînd în sine cu sine şi cu celălalt : spaţiul interior, guvernat de gînd, este un spaţiu al oglinzii în care personajul se priveşte şi priveşte lumea. Dincolo de acest spaţiu interior, al oglinzii care *conţine* şi *reflectă* lumea, gîndul se manifestă prin vorbă sau cuvînt : „fata ajunse să-şi definească verbal, multe din gîndurile şi stările ei nelămurite, iar găsirea cuvintelor ce exprimau corect

aceste gînduri și stări îi dădeau mari mulțumiri" : vorba, cuvîntul, numele, eliberează ființa de sub presiunea gîndului. „Starea intermediară" dintre eu și celălalt, dintre subiectivitate și realitatea obiectivă este cuvîntul : căutarea și găsirea lui, *numirea,* înseamnă re-crearea lumii întrucît cuvîntul, pronunțarea lui, repetă, de fiecare dată, începutul.

Pentru personajele lui George Bălăiță, lumea este un obiect al conștiinței care o percepe. Subiectivitatea cunoaște (creează) lumea prin perceperea ei senzorială : „Aburi și mirosuri umplu mica încăpere, o lume (nevăzută, umedă, înțepătoare, plină de arome) care va pieri odată ce focul va fi stins. Dar *pentru ca lumea asta să existe cu adevărat este nevoie de nările lui Antipa.* El să apară și să strige : oooh, oooo, ohoooo, ce se naște și ce crește aici...". Perceperea senzorială a lumii înseamnă afirmarea existenței ei și acordarea sensului de *a fi :* logosul fenomenului se regăsește în cel al ființei. Viziunea personajelor lui Bălăiță asupra lumii este, așadar, una de esență fenomenologică, marcată de primatul subiectivității. Punctul de plecare în cunoașterea (perceperea) și recrearea (numirea) lumii îl reprezintă *amănuntul :* „Un amănunt poate fi o fantă îngustă pe unde abia dacă trece raza, apropie-te însă, pune ochiul tău treaz și vei vedea o vale adîncă, nesfîrșită, mari versanți împăduriți, cețuri misterioase și o apă în depărtare, cerul foarte luminos și chiar zăpada veșnică, cea mai de sus, lucind în lumină ca spinarea morunului care fulgeră pe sub barcă sau ca o lacrimă, cine știe." Amănuntul, fanta deschisă spre semnificațiile ultime ale lumii, pe care le caută cu înfrigurare personajele lui Bălăiță, este, în același timp, o cale de acces spre spațiul interior al ființei. Naum, de pildă, reface, prin intermediul amănuntului, drumul spre fața ascunsă a lucrurilor pentru cunoașterea legăturilor obscure și surprinzătoare care le unește : descoperirea amănuntului, a fantei, provoacă iluminarea interioară : „Așadar iluminarea era în el, putere enormă pe care o putea folosi cum voia el ?". Puterea lui Naum este puterea scribului, a celui care vede, înțelege și numește (creează) lumea. În opoziție cu Naum care „asimilează tot, trece cu ușurință de la o experiență la alta,

nu se oprește nicăieri“, Visarion *refractă* experiența : „Pe el nu-l atinge nimic“. Visarion refuză contactul cu adevărata realitate deoarece existența lui se desfășoară pe coordonatele unei lumi fictive, guvernată de mitul puterii ; Naum, reporterul (scribul, cronicarul), este avid de experiență : el primește, asimilează, înțelege realitatea și apoi o reface prin cuvînt. Din această perspectivă, creația romanescă a lui George Bălăiță se afirmă ca un reper esențial în devenirea prozei noastre contemporane nu atît prin tehnica narativă, cît, mai ales, prin conceperea și practica unei scriituri ca principiu de descoperire a lumii și a sinelui.

Cum s-a văzut, proza lui George Bălăiță, ale cărei coordonate principale se precizează pe traiectul parcurs de la volumul de debut, *Călătoria* și pînă la romanul *Ucenicul neascultător*, propune, în esență, o nouă modalitate de cunoaștere a lumii, a realității obiective. Astfel, atît manifestarea personajului în narațiune, cît și demersul naratorului însuși constituie o viziune de esență fenomenologică asupra lumii, care afirmă primatul subiectivității : „Sub bolta imensă a craniului tău, în lumina cenușie a creierului, în pulsațiile spumei divine care naște în fiecare clipă lumea, numai tu însuți poți pătrunde.“ Realitatea obiectivă, celălalt, există numai în măsura în care se afirmă ca atare în subiectivitate ; heideggeriana „ființă-în-lume“ devine, la Bălăiță, o *lume-prin-ființă* întrucît pentru Antipa sau Naum, August pălărierul sau Palaloga, lumea *este* în chip absolut cînd *este* și se manifestă în subiectivitatea lor : „Un pisc de gheață veșnică acolo foarte sus, unde nu sînt nori și intemperii ci numai întuneric și lumină. Întîi în simțuri și apoi în creier.“ Primatul percepției subiectivității înseamnă primatul experienței lumii pe care se întemeiază ideea de adevăr : *a percepe* devine echivalentul lui *a descoperi* (a crea) și *a da sens* lucrurilor. Cunoașterea lumii se realizează, așadar, pe traiectul dintre *percepere* și *numire :* la primul pol, al percepției senzoriale („întîi în simțuri“), se situează *starea* și apoi *gîndul ;* la cel de-al doilea, al numirii („apoi în creier“), acționează *vorba* și *cuvîntul*. Corelația care se creează astfel între gînd, vorbă și cuvînt are un rol important în organizarea narațiunii

și a universului romanesc, polarizînd și definind întreaga evoluție a personajelor. Gîndul, situat la nivelul percepției, care este prima treaptă în procesul cunoașterii lumii, reprezintă o stare interioară a ființei : „Somn, ce altceva putea să fie ceața din jurul lucrurilor și lada aurie care se leagănă și saltă într-un vîrtej de spumă ? Și deodată ceva adînc dureros, adînc sfîșietor, un gînd la început și apoi un sentiment, o stare ce năvălea din abis și îi întuneca mintea.“ Gîndul, resortul intim care declanșează monologul interior (modalitatea esențială de manifestare a personajului în text), se exteriorizează prin vorbă sau cuvînt : drumul de la starea interioară guvernată de gînd (percepție) la aceea exterioară marcată prin vorbă ori cuvînt (numire) reprezintă, în fapt, calea cunoașterii lumii.

La polul numirii, vorba și cuvîntul se dispun dicotomic : vorba constituie o stare exterioară a ființei, un joc, o plăcere („trebuie să știi că două lucruri care îmi plac cel mai mult nu mi le îngădui pînă la capăt : să mănînc și să vorbesc !“), în timp ce cuvîntul înseamnă faptă, creație („Lumea sărbătorii căreia mîinile femeii îi dau naștere, după ce Antipa a spus : să fie“). Vorba, ca mod de manifestare a personajelor în economia textului și ca element al oralității discursului, se dezvoltă pe dimensiunile a două componente : *gratuitate* și *necesitate*. Gratuitatea vorbei reprezintă unul dintre elementele parodiate din perspectiva personajului-copil în *Întîmplări din noaptea soarelui de lapte* : „Luîndu-mă cu vorba, îmi dau însă seama că am început să vorbesc cam în felul unora întîlniți pînă acum. Am să tac. Nu înainte de a vă spune că ma' Aurelia îi strecoară ma' Magdalenei o zisă veche : «Drăguță, din vorbă în vorbă, vorbă se deschide».“ Această gratuitate a vorbei se opune, încă de la primul volum, necesității ei : „Vorbind, el de data asta simți golul rece care-i despărțea, îl copleși gîndul că timpul a trecut pentru totdeauna. Și totuși vorbea mereu, știa că asta nu înseamnă nimic ; căutînd să lungească timpul, nu făcea altceva decît să-l scurteze, dar vorbea, nu se putea opri.“ Vorba constituie, așadar, un instrument folosit pentru re-prezentarea realității percepute, în timp ce cuvîntul, pronunțarea lui (fapta),

re-creează lumea, repetînd de fiecare dată începutul. Din această perspectivă, a opoziției care se creează între vorbă și cuvînt, se precizează și rolul naratorului care convertește pofta de vorbă, plăcerea sau necesitatea ei, în poftă de scris : drumul de la vorbă la cuvînt, de la *a vorbi* la *a numi* constituie, în fapt, procesul de elaborare a textului. Cuvîntul acumulează dar, în același timp, pierde din substanța realității ; narațiunea pendulează astfel între *necesitatea numirii* și imposibilitatea cuprinderii Marelui Tot în acest nume : faptul provoacă o nostalgie a *cuvîntului pur* care poate rezulta din învălmășeala și confruntarea vorbelor : „senin blajin șiret răutăcios înțelept înțelegător, dar văzîndu-l cum te privește și te ascultă, aceste vorbe se repezeau una într-alta, puteai crede că din învălmășeala asta va ieși ceva nou și adevărat, un cuvînt pur care să cuprindă totul". Naratorul trăiește drama relevării insuficienței cuvîntului, a neputinței de a reda realitatea percepută senzorial : descoperirea limitelor cuvîntului scris față de trăire reprezintă, de fapt, o rezultantă a confruntării dintre viață și carte.

Cele trei elemente organizatoare ale narațiunii definesc statutul personajului a cărui existență evoluează sub semnul interogației : „Misterul vieții în societate îmi este mai aproape decît misterul vieții în univers. Așa că nu rîdeți : *cine sînt eu ?*". Această întrebare, care vizează căutarea identității, a sinelui, își găsește răspunsul în spațiul circumscris de relația care se stabilește între gînd, vorbă și cuvînt. Pentru Chirică Samca sau Rafael Finți, *a fi înseamnă a vorbi :* „Vorbesc, deci exist !" ; pentru Artimon sau Palaloga, *a fi înseamnă a gîndi :* „Nu se gîndise, deci nu existase" ; pentru Naum, personajul focal al ultimului roman, *a fi înseamnă a numi* (a înfăptui) : „Eu sînt aici vorbă, suflare. Faptă ești tu cu povestea ta scrisă. Scrie." Fapta, echivalentă cu numirea din care ia naștere textul, duce la eliberarea ființei de sub presiunea exercitată de energia gîndului : valoarea supremă a omului se conturează astfel în actul numirii realității, al înfăptuirii prin afirmarea propriei subiectivități.

Alături de această corelație esențială care se creează între gînd, vorbă și cuvînt, precizînd o anume modalitate de percepere și cunoaștere a lumii și a sinelui, mo-

tivul *lumii ca spectacol* organizează, mai ales, materia romanelor *Lumea în două zile* și *Ucenicul neascultător* Lumea, imensa scenă, împarte oamenii în două categorii : *actorul*, care își desfășoară rolul pe scenă, în lumina reflectoarelor) și *spectatorul* care privește, înțelege, comentează, cunoaște : „tu ești sus la locul tău între oameni minunați și eu jos la locul meu, în stal". Astfel, personajele lui Bălăiță se manifestă în text sub semnul vocației lor de actor, acționînd și vorbind ca și cum ar fi privite și auzite : „Uite, noi vorbim și multă lume ascultă cu nepăsare" ; actorul, spectacolul pe care acesta îl oferă, se confruntă cu spectatorul, cu modul său de *a citi* acest spectacol : „Eu sunt spectator de profesie, poate cel mai de seamă pe care l-a avut vreodată teatrul. Sîntem două forțe egale : de o parte eu, de cealaltă parte spectacolul." Raporturile care se stabilesc în narațiune între actor și spectator, înfruntarea lor, dă naștere unui alt spectacol care se identifică cu textul : astfel, lumea și discursul se întîlnesc sub semnul reprezentației dramatice (teatru, circ, iarmaroc). Discursul narativ capătă dimensiunile și funcțiile discursului dramatic : narațiunea se dezvoltă prin intermediul *replicii* : „Și Naum : tu ce crezi despre tine, așa cum ești acum, ai abandonat sau continui marșul, cum spui ? Și Palaloga : Tu ce zici ? Și Naum : N-ai abandonat-o, nu, ești chiar în frunte." Funcțiile *aparté*-ului din reprezentația dramatică sînt preluate de *gînd* în discursul narativ : „La urma urmei e o fată bună, deși în ultima vreme, ți-am spus, mi se pare nu știu cum, parcă ascunde ceva, parcă nu știu ce să zic, dar sînt copiii noștri, sigur că da... «Cît ești tu de bun, Alecule, gîndi mama, ești nervos și cam repezit dar ai suflet bun, de mine nu te poți ascunde, te cunosc»." Lumea ca spectacol și textul ca reprezentație dramatică sînt reperele esențiale ale perspectivei asupra realității și a sinelui, pe care o manifestă personajul și naratorul prozei lui George Bălăiță ; în spațiul circumscris de aceste elemente se precizează efortul cunoașterii sub semnul căruia evoluează textul epic.

„Să notezi totul, să nu scapi nimic, fără nici o ordine, gesturi, vorbe, mirosuri, strada, interioarele, zidurile, să

nu citești nimic din ce s-a scris bine sau rău despre ce scrii tu acum, să faci totul de la început“; aceasta este ambiția ultimei cărți a lui George Bălăiță, care își leagă destinul de cel al volumelor de proză atît prin folosirea unui *liant* comun, cît și prin structura, calitatea și finalitatea textului însuși; într-o „notă“ finală, autorul face cîteva observații menite să dirijeze lectura spre acel unic spațiu romanesc pe care l-au conturat *Conversînd despre Ionescu*, *Lumea în două zile* și *Ucenicul neascultător*, George Bălăiță insistînd aici asupra unei idei pe care a dezvoltat-o în cuprinsul cărții, atunci cînd s-a referit la creația lui Bacovia: scriitorul *este* în tot ceea ce scrie, romanul, poema, o scurtă scrisoare familială, un „rond de noapte“ sau un „timbru“ hrănindu-se dintr-o aceeași „substanță originară“, dintr-un același „cod genetic al vocației sale“. Notînd totul, fără a-i scăpa nimic, într-o aparentă dezordine care repetă „haosul“ viului, al polimorfului, al lumii în dinamica existenței și devenirii sale, prozatorul își trăiește ziua și își face rondul de noapte în „orizontul de așteptare“ al *subiectului*, al Cărții care constituie viața însăși ca expunere romanescă; *Nopțile unui provincial* (1983) este o sumă de subiecte și, deci, o sumă de cărți, adică erupții de cuvinte scrise în al căror flux poate fi ghicită o revelație, un gînd, o idee, o călătorie, o imagine, acel „ceva“ care „desface“ viața și „face“ cartea: textele din acest volum al lui George Bălăiță sînt niște *efecte secundare* ori *pre-texte* ale „muncii zilnice“ și „exacte“ a prozatorului, ele venind însă și din acea „visare sau măcar din ațipeala care cu dulci ispite ne mai potolește zelul și trufia“.

Dincolo de organizarea materiei cărții, pe care o oferă autorul — două secțiuni intitulate *Rondul de noapte* și *Timbru* —, cititorul ajunge, inevitabil aș spune, la o altă „ordine“, descoperind în substanța textelor pe *prozatorul* George Bălăiță și, alături de el, pe *„literatorul“* unei realități care se trans-pune în volum prin efortul integrator al unei aceleiași perspective epice, dar care nu este încă decît material romanesc; altfel spus, cititorul va găsi în *Nopțile unui provincial* texte a căror *materie* este comună aceleia a romanelor precedente, dar și texte care conțin un *material* romanesc „neprelucrat“, pe care urmează,

poate, să-l asimileze structura narativă a prozei lui George Bălăiță. Din prima categorie fac parte, în primul rînd, acele texte în care prozatorul „de azi" reconstituie un spațiu epic aparținînd unui prozator „de ieri" ; în *Bazar*, de pildă, George Bălăiță *reconstituie* ziua marelui iarmaroc de la Bacău, pe care Bacovia a descris-o în 1915, în *Gravuri, stampe, litografii,* ochiul prozatorului pătrunde în Iașul anului 1686, însuflețind cenușiul celebrei gravuri a lui Gabriel Bendenehr și August Vind, construind un adevărat spațiu epic din informațiile documentului și zborul înalt al imaginației : în Cetatea Iașilor, atunci, în 1686 — scrie prozatorul — „oamenii trăiau în cămările de piatră și zarurile se rostogoleau pe o masă. De mîncat se mînca și Cotnarul nu se ducea la ureche. Pîra și dreapta judecată se băteau în capete, aurul zornăia în pungi, caftanul era caftan. Capul se mai rostogolea de pe umeri, mai atîrnai în furci dacă era nevoie" : o lume încremenită în liniile impersonale ale unei gravuri, care își descoperă privirii prozatorului viața sa ascunsă. Altădată, în *Jurnal,* perspectiva epică asupra unui detaliu al cotidianului hrănește o *stare a sufletului, Un dialog imaginar* este un „fragment" de roman istoric, pentru ca în *Anul 1574,* George Bălăiță să ofere o proză scurtă pe care o subintitulează, semnificativ, „după *Vremuri de bejenie* sau variație pe o temă de Sadoveanu" ; carte din carte, epic din epic — aceasta este „formula" prozelor din *Nopțile unui provincial :* trăind și scriind între cărți, George Bălăiță se lasă provocat de ele, redevenind, cu alte cuvinte, el însuși, cel din *Lumea în două zile.*

Cea de-a doua categorie de texte a volumului se constituie în orizontul culturii și în marginea experienței cotidiene ; „ronduri de noapte" sau „timbre", acestea își dezvăluie cîteva puncte de reper pe care prozatorul le caută în *cultură* sau se desfășoară pe dimensiunile unui flux dirijat al privirii care restituie *cotidianul* sub forma unor exerciții de stil. Ascultînd pe cineva povestind despre Eminescu și Creangă sau văzîndu-i pe Sadoveanu și Arghezi, autorul se gîndește la „portretul cunoscut din cartea de citire". *În amurg* este un „rond de noapte" închinat poeziei și definirii ei („Poezia stă numai în puterea

cuvîntului care, odată găsit, relevă calitatea neobișnuită pe care lucrurile obișnuite o au dintotdeauna, dar nu o arată decît prin *Cuvînt* și cuvîntul este chiar poezia"), *Linia de plutire, Luna palidă după ploaie, Anonimus, Oblomov și noi ceilalți, Spectacol, S.F., Papană* sînt false cronici t.v., de film sau de teatru, adică gînduri, stări, emoții neconsumate încă, imediat după spectacole — *timbre* — care interesează pe autor întrucît spiritul său critic le include, le asimilează organic, provocînd idei, substanță, stimulînd forța proprie de creație și care interesează pe cititor întrucît selecția pe care o operează cel ce scrie poate coincide cu aceea făcută de el însuși în sala cinematografului, la teatru sau în fața televizorului : timbrele lui George Bălăiță sînt niște catalizatori ai unui proces de receptare a culturii pe care îl împlinim zilnic și fără de care se poate spune că nu existăm. Iar drumul prin cultură al autorului urmează un traiect jalonat de două „obsesii" : ele se numesc Bacovia și George Călinescu a cărui *Istorie* este cartea-reper, deci cartea de învățătură ale cărei definiții sînt sacre și al cărei limbaj devine model : „Între poeții noștri mari, Bacovia este singurul pe care poezia l-a trăit pînă la capăt. El e unul din acele «cazuri» în care poezia alege. Ea, deci, l-a ales pe Bacovia", spune George Bălăiță în gustul și cu formula călinesciană.

Celelalte „timbre", acelea care povestesc cotidianul sînt adevărate *exerciții de stil* ale prozatorului care, observînd realitatea, o citește și o scrie de fapt, încercînd să ofere cititorului „rețeta" acelei lecturi și a acelei scrieri ; iată, de pildă, cum trebuie trecută în pagină o zi de vară : „Textul de azi, un gînd despre luna lui Cuptor, începe la perfectul compus. E un timp lent, mai leneș, mai adînc, mai potrivit pentru miezul verii, firește. Brusc, o mișcare altfel imprevizibilă a aerului, un frig neașteptat de o clipă, avalanșa lichidă dintr-un nor rupt deasupra orașului îmi cer să închei printr-un perfect simplu, mai ager, provizoriu, dar eficient." Făcînd ronduri de noapte sau scriind timbre, *povestind*, George Bălăiță redescoperă, cu voluptate aș spune, acea cuprindere în cuvînt a unui întreg univers și acea viață ascunsă a cuvîntului căpătînd trup, structură, devenind lume, din care lua ființă *spec-*

tacolul cunoașterii în *Călătoria, Conversînd despre Ionescu, Întîmplări din noaptea soarelui de lapte, Lumea în două zile* și *Ucenicul neascultător*; regăsim în *Nopțile unui provincial* ideea relației care se manifestă între producerea unei textualități noi și un gen (romanesc) conceput nu ca structură (pre)stabilită, evidentă, ci ca o *virtuală* construcție în care *povestirea* dă sens curgerii timpului, fixînd în forme durabile substanța cotidianului ori recitind altfel viața din cărți: totul începe și sfîrșește în afirmația unei interogații: „Ce este literatura dacă nu universul prin cuvînt?“.

NICOLAE BREBAN

Ca aproape toţi prozatorii generaţiei sale, Nicolae Breban este interesat, în primul rînd, de dinamica *raporturilor de putere,* toate cele şapte volume, publicate în exact douăzeci de ani — *Francisca* (1965), *În absenţa stăpînilor* (1966), *Animale bolnave* (1968), *Îngerul de gips* (1973), *Bunavestire* (1977), *Don Juan* (1981), *Drumul la zid* (1984) —, organizîndu-şi substanţa narativă într-un spaţiu guvernat de vectorii puterii ; spre deosebire de majoritatea celor care au abordat această tematică, încercînd diverse moduri de rezolvare, toate însă circumscrise relaţiei individului cu istoria sau cu textura socialului, Nicolae Breban „studiază" raporturile de forţă prin intermediul unor *modele* psihologice, temperamentale, comportamentale, propunînd *tipologii* care să explice prin însăşi natura lor specificul unei epoci şi sensul de evoluţie a unui proces istoric : de altfel, Nicolae Breban a dat „studiului" său epic un caracter *teoretic,* întrucît, iată, el este printre puţinii romancieri ai generaţiei '60 care nu se arată preocupat de „obsedantul deceniu" şi pentru care mersul istoriei şi configuraţia spaţiului social nu se pot explica nici motiva decît prin apelul la chipul şi structura interioară ale individului analizat în exclusivitate prin raportare la sine sau la un model uman caracteristic din preajma sa : raporturile *umane* sînt, în acest fel, „oglinda" celor *sociale.*

Primele două elemente care precizează esenţa amintitelor raporturi umane, condiţionînd prin ele însele imaginea celor sociale, sînt *masculinitatea* şi *feminitatea* — două „principii", structuri care reprezintă pivoţii roma-

nelor lui Nicolae Breban. Cel dintîi termen al relației este ilustrat în volumul de debut, *Francisca,* prin Chilian, Penescu și Comșa, protagoniștii celor trei planuri epice ale textului ; manifestarea masculinității se leagă, pentru toți, de o „mișcare“ anume a gesturilor și de o dinamică a faptelor, dar, înainte de toate, prin ceea ce un personaj feminin numește *„atracția spaimei,* a fricii, a terorii chiar“. Odată definită, această calitate acționează devastator, în toate direcțiile, fără a-și alege „victimele“ : Penescu o „terorizează“ pe Francisca și Ana Mănescu, Comșa o domină pe Emilia, Chilian impune Franciscăi dar și muncitorului Ion Cupșa, de pildă, pe care îl atrage „forța neobișnuită“, deși neexprimată, a lui Chilian. Manifestarea masculinității înseamnă pentru fiecare dintre cei „dominați“ *fascinație* și posibilitate a descoperirii atributului complementar propriei sale structuri. Încă de la romanul de debut se precizează astfel o *categorie* a masculinității pe care în *Don Juan,* Rogulski o definește printr-o tipologie literară : Romeo, Don Juan și Don Quijote. Toate personajele masculine din proza lui Nicolae Breban re-prezintă unul dintre aceste tipuri „literare“ : Chilian, Comșa, Minda, Cîrstea, Rogulski sînt „figurile“ din „realitate“ ale lui Don Juan, în timp ce Paul Sucuturdean, Ceea, Grobei și Castor Ionescu au multe din calitățile tipului literar opus, ale lui Don Quijote, cel ce „va reprezenta totdeauna pe cei mai buni, mai înțelepți și mai gravi și mai demni dintre noi. El, flacăra ridicolului, geniul ridicolului și prostului-gust, Cristul care ne mîntuiește imensul nostru prost-gust burghez. Imensa, totala, încăpățînata noastră țopenie.“ Don Juan și Don Quijote sînt proiecțiile literaturii în realitatea textelor sale ; viața oferă *exemplele,* literatura numește (creează) *tipurile :* modelul uman și, implicit, social al masculinității din proza lui Nicolae Breban se conturează în sferele celor două tipuri literare, provocînd, la rîndul lor, definiții și tipologii pentru modelele feminității, cu mult mai numeroase și mai nuanțate.

Felcerița Francisca Mănescu din primul roman constituie cel dintîi model al structurii personajului feminin, în care se amestecă „feminitatea distinctă și tulburătoare“ cu lipsa „tacticii“, a „strategiei“ esențial femi-



nine și cu exercițiile de forță care amintesc de fascinația masculinității ; specific termenilor raportului în cauză este, de altfel, ceea ce aș numi *transferul* de calități de la un pol la celălalt, desemnînd prin aceasta o textură umană *caracteristică*. Într-o *scenă-pivot* a romanului, Francisca afirmă personalitatea sa dominatoare, exercitînd asupra a două personaje „de experiment" (Emilia și bătrînelul de la cîrciumă) și asupra lui Chilian însuși aceeași atracție a spaimei și aceeași forță hipnotică pe care o evidențiau, în manifestările lor, personajele masculine: dominatoare, protectoare, dezarmantă, producînd panică, emoții și, iată, spaimă chiar, Francisca Mănescu ilustrează un tip de feminitate specific primelor cărți ale lui Nicolae Breban, al femeilor cu o *personalitate puternică*. Astfel, în proza *Bătrîni* din volumul *În absența stăpînilor*, doamna Iamandi re-prezintă acuta și „brutala" feminitate a unei vîrste (patruzeci de ani) care l-a interesat în chip deosebit pe prozator ; fiecare gest al protagonistei acestui text marchează sau, mai exact, „prezentifică" o absență, aceea a bărbatului (stăpînului), conturînd caracterul dominator, puternic al feminității ce se afirmă în acest fel din cauza lipsei termenului complementar : doamnele Iamandi și Nahaiciuc sînt femei „cu personalitate" care, asemeni Franciscăi, în scena amintită, își impun voința, încercînd să imite o „siluetă feminină" *obsedantă* : „Eu nu fac, la urma urmelor, decît să încerc să imit o siluetă feminină care mă fascinează cu exemplul ei", mărturisește doamna Iamandi, dezvăluind un tip de feminitate ale cărui atribute esențiale sînt provocarea, agresivitatea, fascinația fricii. Tot astfel, E. B. din *Femei,* a doua proză a volumului amintit, exersează îndelung ura și disprețul, pentru a ajunge la perfecta stăpînire a tehnicii disimulării, calitate structural feminină ; iar instrumentul acesteia este un *jurnal*, mult deosebit de cel „normal" pe care îl scriu adolescenții la vîrsta lui E. B., un *text de camuflaj* a cărui existență certifică o dată mai mult îndepărtarea personajului din complexul relațiilor umane și sociale, „ascunderea" sa dincolo de cuvînt și confesiune : jurnalul, care seamănă cu un „registru de cheltuieli zilnice", oferă pro-

tagonistei o *metodă de a trăi,* în care disimularea este condiția dobîndirii forței și a dominării partenerilor Subu și R. V. Feminitatea pe care o exprimă E. B. este un efect al *scrierii* jurnalului și al *lecturii* cărților pe care le apreciază în funcție de *adecvarea* lor la propriile trăiri : „Sînt două scene asemănătoare — scena trăită de mine și scena relatată, citită în acea carte — și acest lucru mă face să acord credit acelei cărți și acelui autor necunoscut, pentru că eu însămi am descoperit totul doar cu acea luciditate a febrei", spune E. B., conturînd prin aceasta perspectiva „pragmatică" a scrisului și lecturii, considerate doar în orizontul adecvării lor la un tipar existențial concret : „felul feminin de existență" al lui E. B. este, în fond, puterea de a se concentra pe concretul insignifiant, fascinînd pe R. V. și Subu, producîndu-le emoții și frică. Acestui tip al femeii cu personalitate îi aparține și Ludmila din *Îngerul de gips,* roman „de trecere", în care Don Juan (Minda) se alătură lui Don Quijote (Ceea), iar femeia care fascinează prin forță (Ludmila) este „dublată" de aceea care atrage prin senzualitate (Mia Fabian).

Odată cu *Bunavestire,* interesul prozatorului suferă cîteva modificări esențiale ; dacă pînă aici se „studia" o tipologie ale cărei „exemple" — Francisca, doamnele Iamandi și Nahaiciuc, E. B., Ludmila — ilustrau femeia cu personalitate, în romanul din 1977 apare feminitatea „vagabondă" pentru care definitorii sînt gustul și regia spectacolului, poza, divertismentul erotic și, mai cu seamă, nevoia „de a găsi un stăpîn" : Veturia cu „spiritualitatea sa beată de minciuna și legenda" unui roman-foileton ale cărui episoade se desfășoară la Oravița și Lelia Haretina Crăiniceanu sînt femei care se rostesc *numai* în prezența „stăpînului" (amant, logodnic sau simplu privitor), modul lor uman fiind opus celui reprezentat de E. B. pentru care „absența" bărbatului era condiția primă a exercitării forței sale : iată modelul din *Bunavestire :* „Lelia privi visătoare spre vîrful masivului îndepărtîndu-și, cu stînga, șuvița de pe frunte. Un gest inutil dar ea poza, pentru țăranul acela care n-o privea, pentru vîrful îndepărtat al muntelui. Astfel își ascundea ea suferința, mica ei suferință privată : pozînd. Aceasta era

pudoarea ei, eroismul ei : propria ei afectare de care abia aștepta să se lase convinsă, pătrunsă, cu muzicalitate, cu somnolență. Sursa farmecului ei ingenuu." Ingenua Lelia deschide o „serie" nouă în care vor străluci Tonia Vasiliu și Cici din *Don Juan ;* feminitatea care *dublează* (Cici) și aceea care își *creează* (Tonia) termenul masculin complementar (pe Rogulski în cele două ipostaze : de Don Juan și Don Quijote) constituie noile modele mult mai complexe pentru că în textura lor se cuprind, într-un amestec dozat cu finețe, calitățile femeii cu personalitate și ale celei ingenue : Tonia și Cici sînt Francisca, E. B. și Lelia, Nicolae Breban formulînd în romanul din 1981 tipologiile definitive ale masculinității și feminității : Don Juan și Don Quijote, femeia care fascinează prin forță și aceea care atrage prin senzualitate.

Dinamica raporturilor acestor modele psihologice, temperamentale, comportamentale, studiate atît în relația lor pe verticală — feminin și masculin —, cît și în aceea de pe axa orizontală a tipurilor fiecărui model în parte, constituie prima dimensiune a *jocului* puterii, a disputei dinainte cîștigată de *„cel mare"* în fața *„celui mic" ;* Nicolae Breban, ca și alți prozatori din generația lui, accentuează asupra esenței ludice a ascensiunii, a stăpînirii unora de către alții, marcînd astfel semnificația gravă a unui joc care nu este o simplă joacă : „Cel mic rîde mereu, neatent la cele ce se petrec cu mîna sa, urmărind doar cu ochii ridicați expresia feței celui mai mare, fericit cînd îl vede zîmbind și privindu-l cu prietenie. Și-apoi, deodată, cel mare începe să-i răsucească cu putere și brutalitate încheietura subțire a mîinii și chiar întregul braț, cu atîta violență încît celălalt se răsucește și se întoarce în jurul axei corpului său, urmărind însă mereu expresia feței celui mare, neîndrăznind să strige, de teamă că «stăpînul» să nu se indispună, chiar și trecător. Totuși, strigă că îl doare, strigă tare, deodată, și fața i se înroșește și în ochi îi explodează lacrimile, dar zîmbește mereu, de teamă să nu-l contrarieze nici o fracțiune de secundă pe celălalt. «Stăpînul», «zeul» zîmbește și el, continuînd să-i răsucească brațele, și celălalt strigă cu putere acum, și cel mare zîmbește mereu, cu ochii sclipitori și reci, continuînd, și totul pare un joc ca ori-

care altul, care se termină doar atunci cînd cel mic e aproape de leșin." Jocul copiilor din *Francisca* se aseamănă cu cel al lui Herbert din *Copii*, a treia proză a volumului *În absența stăpînilor*, care ucide cu cruzime și sînge rece cîțiva pui de rîndunică. Tot ceea ce pare *joacă* și exercițiu de forță pe care îl poate, eventual, „acoperi" vîrsta protagoniștilor, își proiectează sensurile grave în *jocul* celor maturi ; tipologiile feminității și masculinității se ipostaziază în celelalte tipologii, ale puterii. Astfel, în *Francisca*, prozatorul *descrie* cîteva asemenea tipuri (Caramihu care „avea un fel de putere a lui, cel puțin între ai săi, în mijlocul familiei sale" și Mănescu, „forța declanșată de niște circumstanțe sincronizate brusc", alături de Chilian, Penescu și Comșa) și *povestește* istoria constituirii unui model al puterii, ilustrat de muncitorul Ion Cupșa : acesta *analizează*, mai întîi, modul specific de manifestare a forței fiecărui personaj în parte, apoi *conceptualizează*, ajunge adică la noțiunea de „propria sa forță, putere" pentru ca, în cele din urmă, *să finalizeze* „învățătura" primită de la ceilalți și *să exploateze* propriile date temperamentale. Exemplul lui Ion Cupșa creează o *serie tipologică* în romanele lui Nicolae Breban ; cel puternic prin „inconștiența" forței sale (copilul Cătălin din *În absența stăpînilor)* și cel care dobîndește această forță prin pătrunderea în „universul libertății intelectuale", învățînd să folosească *ironia* (provincialul din *Bunavestire)* sînt „schițele" portretului desăvîrșit al „celui mare" din *Don Juan*. Cinicul Rogulski, fascinat de aventură și exotic, completează recuzita instrumentelor pentru exercițiul de forță folosind *povestirea* ca modalitate absolută de dominare a celor din jur ; mijlocul esențial de persuasiune al protagonistului este textul însuși prin intermediul căruia se declanșează trăirea. Cuvîntul capătă o forță „fizică", semnificantul devine semnificat, Rogulski, asemeni lui Don Juan și asemeni lui Pygmalion, *creînd* femeile pe care, astfel, le *posedă :* personajul din *Don Juan* este deținătorul semnelor incontestabile ale puterii : *creația* și *posesia*. Vorbind mereu, povestind, colportînd texte, inventînd, Rogulski modifică textura interioară a personajelor feminine (Cici și Tonia), le pregătește pentru

sine, le remodelează pentru că *a descrie* este în relație de cauzalitate cu *a poseda* : „Da, întreaga ei istorie o reinventa cu vervă și geniu, evident, în scopuri egoiste, ca s-o *descrie*, deci s-o posede, pentru că el suferea de o ciudată infirmitate : el nu putea să posede decît în acest fel, prin descripție, și suferea de un dor neînfrînat de posesie !". Studiul acestei relații este complet, naratorul insistînd asupra premisei sale „științifice" : în liceu, Rogulski fusese atras „în mod nepermis de anatomie, de *descripția* corpului uman". Deplina stăpînire a textului ca instrument al puterii creează libertatea individuală și ceea ce protagonistul însuși numește *„capacitate de destin"*, conferă luciditate, Rogulski dominînd tiranic spațiul povestirii și dispunînd de toate destinele celor care evoluează acolo ; nu doar Tonia și Cici se transformă sub fascinația noilor chipuri pe care le oferă descrierea lui Rogulski, dar și „Rusul", un tip depersonalizat cu care „creatorul" textului face un exercițiu demonstrativ de individualizare : într-o altă perspectivă, Rogulski este naratorul *omniscient*, substitutul transparent al autorului romanului : personajul și naratorul creează pentru a stăpîni.

Deși nu totdeauna în opoziție cu „cel mare", dar definindu-se mereu prin raportare la acesta, tipul „celui mic" este ipostaziat în fiecare roman, analizat cu aceeași grijă atentă la detaliile aparent nesemnificative ; primul atribut al personajului „opozant" celui puternic este formularea unei *„idei mecanice"* despre natura manifestării forței : acesta este cazul lui Cornel Mănescu din *Francisca*. Modelul complet însă al „celui mic" se află în *Animale bolnave* ; Paul Sucuturdean, protagonistul textului din 1968, are o structură apropiată de „norma" celei feminine, marcată de neîncredere, sfială, „spaimă de bărbăție", timiditate, oboseală, lipsă de concentrare și de brutalitate, slăbiciune și teamă „lașă, feminină". Semnificativă pentru modelul uman pe care îl re-prezintă este poza, într-un fel romantică, pe care o dezvăluie *povestea* lui Paul Sucuturdean ; între ceea ce relatează el lui Krinitzki și ceea ce s-a petrecut de fapt este o distanță uriașă care desparte două tipuri perfect opuse : Paul *se vrea* „bărbat" și reușește să-și convingă interlocutorul de

„bărbăția“ comportării sale în episodul sosirii în oraș, dar realitatea este alta, Sucuturdean fiind cu totul ignorat în colectivitatea ad-hoc constituită pe platforma unui decovil și ignorînd el însuși identitatea celor care o alcătuiesc. Această poveste corespunde tuturor semnelor unei „invalidități precoce“ care, în chip paradoxal, poate „stăpîni“ un om precum Krinitzki a cărui voce, prin timbrul său doar, domină autoritar pe cei din jur ; Paul Sucuturdean este un mare *cititor* de cărți „scrise cu multă fantezie“ (spre deosebire de Rogulski, așadar, care era *autorul* unor asemenea texte), fiind „locuit“ de un altul care își închipuie existența în orizontul lecturii și al faptului imaginat, substituind realitatea mult prea agresivă pentru ființa sa fragilă : mitoman, Paul Sucuturdean trăiește un perpetuu „coșmar vesel și melodic“, avînd drept adversar luciditatea. La limita superioară a acestui model tot atît de complet pe cît era cel ilustrat de Rogulski, se constituie structura personajului „de echilibru“ din *Îngerul de gips ;* Ceea este mereu „cel mic“ în raport cu „marele“ Minda din cauza incapacității organice de a trăi prezentul și a atracției mistuitoare pe care o exercită asupra sa trecutul : Ceea se teme de actualitate, de clipa pe care trebuie s-o trăiască „cît mai total, mai concentrat“ și, în consecință, își caută libertatea și un anume fel de fericire în istoria „reală“ a trecutului prezentificat. Aparent din categoria celor slabi, Laurențiu Ceea este un om liber pentru că își proiectează existența în perspectiva unei ținte, fie și himerice, și pentru că această proiecție înseamnă, în cele din urmă, obiectivare, *putere* de a ieși și intra, oricînd dorește, din propriile întîmplări.

Un personaj mult mai complex, cumulînd deopotrivă calități de la cele două modele amintite, este Grobei din *Bunavestire ;* pe corso-ul stațiunii de odihnă, acesta se înscrie în masa informă a „plebeilor“, a oamenilor incompleți, pe care o desparte o „infimă“ linie, aproape abstractă, de oțel“, de categoria „aristocraților“, a celor puternici și eficace în planul relațiilor sociale. Grobei nu este nici un perfect „plebeu“ întrucît, iată, portretul său diferențiat în informul masei „celor mici“ (tot atît cît se individualizează Emil Codrescu în peisajul Bălțăteștilor

din romanul *Adela* al lui Ibrăileanu) și, în aceeași măsură, preferința pentru Lelia (a cărei ținută „retro" o apropie de Adela) compun un model „de graniță" în ale cărui linii strălucește „micul nonconformism" al provincialului. Mai mult decît atît, în pofida unei profesiuni de credință exprimată șovăitor („Eu, de exemplu, m-am născut, simt tulbure asta, să fiu slugă", declară el într-o scrisoare trimisă Leliei), Grobei stăpînește (la fel ca Rogulski) spațiul *textului*: sluga „din viață" și stăpînul „din text" sînt cei doi oameni diferiți care „locuiesc" în Grobei din Caransebeș. Dacă stîngăciile din „realitate" *corespund* ingenuității personajului feminin, destinderea și, mai cu seamă, ironia din scrisori sînt elemente ale altui portret-robot, acela al lui Rogulski. Clipa de trecere dinspre o textură spre cealaltă este aceea a *oglindirii* și a *pozei* din fața suprafeței reflectorizante, cînd simte că ar putea semăna „cu Gary Cooper sau cu... Kirk Douglas!". Insul cu „capul de berbecuț cu ochii bulbucați" își mistifică imaginea, o depășește, ajungînd chiar la zîmbetul ironic, efect al autocontrolului desăvîrșit, iar textul certifică această primă și esențială victorie a „celui mic" asupra lui însuși întrucît, se știe, „cine se stăpînește pe sine, stăpînește lumea". Învingîndu-se pe sine, pe cel din „realitate" cu ajutorul celui din „oglindă", Grobei trece hotarul provinciei, al umilinței adică, devenind un tip *„interesant"*, cu reale (și împlinite) șanse literare. Esențială pentru definirea modelului său uman și, implicit, literar este relația lui Grobei cu textul, povestea scrisă sau vorbită determinînd în chip decisiv profilul protagonistului din *Bunavestire*, la fel cum se va întîmpla și în *Don Juan*; textul este modul de *provocare* a existenței personajelor: scrisoarea lui Grobei este „substanța halucinatorie" din care se volatilizează visul Leliei și, tot astfel, destinul protagonistului romanului este efectul povestei lui Mihi-bacsi, brodată în jurul legendei și al fotografiei dintr-o altă epocă. Mihi-bacsi, posibilul (aparentul) ratat și Grobei, *reversul* eșecului său — iată cele două elemente în jurul cărora se organizează materia romanului; modelul (fotografia), descoperit în albumul familiei Crăiniceanu, personajul-catalizator (Vanina) și lecturile despre Ignațiu de Lo-

yola cristalizează noul destin al lui Grobei, sluga care devenise pentru un moment „stăpîn“ și care se întoarce la prima sa condiție, acceptînd „minciuna“ unei legende și masca unui chip scos dintr-o fotografie prăfuită : astfel, Grobei este un produs *cultural* al unor texte (de reconstituire istorică și de colportaj), această nouă matcă a existenței permițîndu-i accesul la mecanismul politicului, clipă în care Grobei se desprinde de „umilința“ provinciei. Protagonistul nu continuă însă „opera“ lui Mihibacsi, ci încearcă să-i desăvîrșească *figura* rămasă incompletă, exprimînd atotputernicia legendei, a textului, *nevoia de mit* a celorlalți care nu pot ieși din limitele personalității lor, refuzînd sacrificiul pe care îl face Grobei : acest sacrificiu, al renunțării la o condiție existențială pentru a prelua o alta, este semnul ultim al forței „celui mic“ : preluînd o legendă, Grobei devine el însuși un mit.

Raporturile de putere își proiectează sensurile în planul social prin intermediul *cuplurilor* de personaje ; mai mult decît modelele umane amintite, al căror studiu vizează un nivel teoretic în primul rînd, cuplurile și dinamica termenilor lor creează un statut și un spațiu în care se pot recunoaște textura relațiilor sociale de la un moment dat și semnificația unor procese istorice. În *Francisca,* mai întîi, textul pune în valoare relația celor doi protagoniști, jocul romanesc fiind practicat de Francisca și Chilian, femeia — în chip de *autor,* iar bărbatul — în cel de *cititor* (spectator) : prin aceasta, Francisca (naratorul omniscient care „comprimă și schematizează evenimentele“ în funcție de un „interes“ al povestirii) *stăpînește* cu puteri discreționare spațiul textului, așa cum Chilian îl domină pe cel social și profesional. Pînă la un punct, raporturile dintre „cel mic“ și „cel mare“ se substituie unei relații care se stabilește între „elocvența“ trecutului și forța de impact a prezentului, între individualizare și depersonalizare ; în narațiunea *Bătrîni* din volumul *În absența stăpînilor,* există un cuplu, Nik și Clementina Willer, în care raporturile de putere sînt sugerate prin intermediul unei analogii cu spațiul artei ; dacă terenul de confruntare în *Francisca* era textul, în această proză, zona disputei este *pînza* pe care Clementina o folosește pentru a impune soțului ei : relația din-

tre cele care *pictează* și cel *„pictat"* repetă, într-un alt plan, relația de forță din realitate : unul este născut pentru a stăpîni — posedă talentul de a picta —, iar celălalt este predestinat pentru condiția victimei, a celui „pictat". Cazul Willer-ilor („femeia-bărbat" și „bărbatul-femeie") este *povestea* care provoacă *„realitatea"* textului ; doamna Iamandi și Pamfil, naratorul și interlocutorul său, repetă experiența „picturală" a celor doi Willer : „erau două oglinzi cu sex, ca să mă exprim astfel, și în profunzime, sexul era schimbat, și aici era o femeie-oglindă ce avea sexul masculin, și un bărbat-oglindă ce era femeie" : Iamandi și Pamfil, ca și cuplul Constantinescu, interpretează o partitură pe care a scris-o povestea Willer-ilor. Un studiu complet al problematicii cuplului, cu deschidere spre planul relațiilor erotice, este cel din proza *Femei ;* E. B., protagonista textului, face un cuplu „tactic" cu R. V. care, apoi, se transformă în cuplu „erotic", schimbarea aceasta fiind posibilă pentru că E. B. este o femeie „cu personalitate" care cunoaște tehnica disimulării și pe aceea a autocontrolului. Încercarea sa eșuează, motivele fiind forța și „lipsa de feminitate" ale lui E. B., personajul părînd a accepta definitiv regimul cuplului „tactic" cu Subu, care nu-i deschide decît un orizont cenușiu și perspectiva unei îndelungi penitențe într-o celulă „socială" pe care a proiectat-o ea însăși ; constituirea amintitului cuplu este însă efemeră pentru că, în fapt, destinul lui E. B. se confundă cu încercarea, rareori conștientizată, exprimată, de a descoperi termenul complementar, „stăpînul" : Catargiu este un asemenea posibil „stăpîn", apropierea lui E. B. de acesta echivalînd cu reinstalarea „normei" sociale pe care bărbatul o pronunță astfel : „Tu trebuie să asculți în anumite împrejurări — eu sînt bărbatul, și tu ești femeia". Toată istoria existenței lui E. B. se scrie din modul de „tratare" a celor trei relații diferite cu R. V., Subu și Catargiu ; cuplul este o competiție între *mecanisme,* o dispută să-i spun „profesională", pe care nu o poate rezolva decît confruntarea „teoretică" dintre cele două modele umane — feminitatea și masculinitatea, „cel mic" și „cel mare".

Un mecanism asemănător acționează și în *Îngerul de gips,* cuplul Ceea-Pitina constituindu-se după aceleași principii ca și cele din cărțile anterioare ; cunoașterea și experiența trecutului dar și ale realului sînt condiționate, în cazul lui Laurențiu Ceea, de „performanțele" privirii și intelectului Pitinei : termenii cuplului își precizează astfel funcționalitatea atît în perspectiva raporturilor strict umane, cît și în orizontul relațiilor sociale, de cunoaștere a acestora. Premisa constituirii cuplului nu este numai această nevoie a fiecăruia de termenul complementar, ci, pînă la un punct, și un efect al activității unui complex psihologic, propriu modelelor analizate mai înainte ; pe Ceea îl atrage la Pitina „masculinul grefat într-o femeie", faptul stabilind o dată mai mult „norma" manifestării tipologiilor feminine și masculine în proza lui Nicolae Breban. Nimic nou, din acest punct de vedere, în *Bunavestire* și *Don Juan ;* Lelia și Cîrstea, Pușî Zăgănescu și Ștefan Crăiniceanu, Lelia și Grobei respectă întocmai regula stabilită anterior. Tot așa, Tonia Vasiliu și Rogulski din penultimul roman ilustrează același mod al *oglindirii* unui termen în celălalt, al nevoii unuia de celălalt și al reinventării unuia de către celălalt ; *„toana"* Toniei (nu este doar un joc de cuvinte, „Tonia" fiind numele din roman al „toanei") și *povestirea* lui Rogulski creează cuplul „nou", purificat de „reflexele sociale și biologice", plasînd existența protagoniștilor sub zodia *posibilului,* a misterului, a jocului și utopiei. Problematica cuplului acoperă și pe aceea a planului social întrucît legătura individului cu acesta se explică, se epuizează definitiv în dinamica raporturilor dintre personajele care iubesc, urăsc, fac planuri, eșuează sau triumfă doar în relație cu celălalt.

Începînd cu *Animale bolnave,* prozatorul dublează cuplul epic cu *perechi* de personaje pentru a împlini conturul raporturilor de forță, placa turnantă a cărților sale; dacă în textul din 1968, Nicolae Breban *„proiectează"* un cuplu (Paul Sucuturdean-femeia în negru) care tensionează planul secund al narațiunii și *epuizează* problematica romanului în limitele perechii „victimă"-„călău" (Krinitzki și nevolnicul său ucigaș), tratînd astfel o substanță narativă prelucrată anterior în cadrul rapor-

tului masculin/ feminin, în *Îngerul de gips* perechea de personaje își precizează adevărata funcționalitate, aceea de „dublet" al cuplurilor Ceea-Pitina, Minda-Ludmila și Minda-Mia Fabian ; perechea *Minda-Ceea,* de pildă, acoperă prin dinamica relației dintre termenii săi o anume suprafață a textului și, implicit, completează una dintre zonele rămase libere din structura personajului ; pentru Minda, Ceea este un *„mediu solicitant",* un confesor în fața căruia își poate dezvălui chipul adevărat, aruncînd masca „celui mare", *trăind* adică : prin Laurențiu Ceea, Minda face o experiență care, altfel, îi este refuzată de însuși statutul său în limitele planului social. Experiența lui este „inversă" decît cea a lui Rogulski, dar cu aceeași finalitate : *a asculta* înseamnă, iată, *a poseda.* Altul este însă sensul relației care se stabilește în limitele celei de-a doua perechi de personaje a romanului, *Minda-Medoia ;* între cei doi foști colegi se manifestă subtile raporturi de forță care nu au nici o funcționalitate în „intriga" textului, dar care sugerează o posibilă altă față a „marelui" Minda : „se ridică supus, zîmbind stîngaci, vinovat, un surîs care îl uimi pe el în primul rînd — el se transforma cu rapiditate sub ochii sau în apropierea lui Medoia în ceva ce nu mai fusese niciodată sau nu mai fusese de multă vreme, o docilitate și o stîngăcie dezarmante" : acesta este „reversul" figurii celui puternic care, plecînd în vacanță, părăsind adică acel complex al relațiilor sociale și erotice pe care îl domină, se poate substitui termenului său complementar. Aceeași semnificație, de „dublet", o au și perechile din *Bunavestire ; Grobei* și *Tomiță,* în stațiunea de odihnă, sau *Cîrstea* și *Lulu Cheresteșiu,* în Alba, experimentează cunoscutul raport de forțe dintre *„viermele vasal"* și *„viermele stăpîn",* conturînd ceea ce naratorul numește „feudalitatea eternă, necesară, odihnitoare", a cărei ordine este tulburată doar o singură dată, printr-o sugestie rămasă nefinalizată însă în roman : „plebeul" *Grobei* și „aristocraticul" *Paul* sînt, pentru o clipă, egali, avînd amîndoi „bărbăția" s-o refuze pe Lelia, fiecare în felul său : unul lovind-o, celălalt, cerînd-o în căsătorie. Tot astfel, deși desfășurate exclusiv pe terenul „teoreticului", raporturile dintre *Rogulski* și *Rusul,* ca și cele ce se stabilesc

între *Rogulski* și *Dan Andrei,* vizează același „fond" al relației dintre „vînător" și „vînat", stăpîn și vasal, epic și dramatic, respectiv, între rațional și irațional. Perechile de personaje completează conturul raportului de forțe pe care l-au constituit confruntarea dintre două tipologii — masculină și feminină — și aceea din limitele cuplurilor : manifestarea acestor trei elemente de construcție în aproape fiecare carte a prozatorului oferă imaginea unei structuri concentrice, avînd ca nucleu interacțiunea a două „principii" și ca orbită ultimă „urmărirea" protagoniștilor în cadrul unor perechi de caractere.

Romanul de debut al lui Nicolae Breban se individualiza în peisajul epic contemporan lui prin cîteva inovații de formulă narativă care au făcut, în primul rînd, succesul *Franciscăi* și au atras atenția asupra tînărului (pe atunci) prozator ; mai întîi, au surprins „abstractizarea" personajelor și a decorului și modul de rezolvare a ceea ce aș numi *„epica aparentă"* a cărții : primul nivel al romanului (ocupat de cuplul Chilian-Francisca) este repede „expediat" printr-o prolepsă care „dejoacă" planul și interesul lecturii, canalizînd atenția cititorului spre alte piste unde și-ar putea satisface, eventual, „apetitul" epic : o paranteză de la jumătatea textului rezolvă „proiectul" unei povești de dragoste pe care cititorul mai puțin abil ar fi putut s-o schițeze după primele două sute de pagini : „Odată, după mulți ani, cînd Francisca era de mult căsătorită și Chilian lucra în altă parte, ei se întîlniră (...)" : ceea ce interesează, așadar, nu este „epicul" acestui plan narativ, chiar dacă principal, ci *analiza* tipologiilor pe care le-am amintit mai înainte. A surprins, apoi, în *Francisca,* multiplicitatea instanțelor narative, faptul că autorul oferă personajului său șansa de a crea el însuși textul pe măsură ce își povestește aventura : Francisca este un „romancier", un scriitor care se delimitează ca atare de un altul și care își scrie cartea (viața) cu maximă profesionalitate : „Imaginam zeci de dialoguri care trebuiau să se petreacă între mine și mama, construiam în cap replicile, fiecare din ele cu cîte o variantă, două, trei, așa cum își construiesc, poate, dramaturgii scenele." Procedeul este menținut, parțial, și în *Animale bolnave ;* Paul Sucuturdean confundă *lectu-*

ra cu *trăirea*, suprapunîndu-le, substituindu-le, păcălind astfel pe cititorul „onest", amator de romane realiste și de întîmplări „ca în viață". Pe Nicolae Breban l-a tentat mereu formula *policier*-ului ; partea a doua a romanului *Îngerul de gips*, de pildă, începe cu un joc „de-a misterul" (Minda se află într-o mașină și, alături de el, „o femeie"), pe care naratorul îl explică prin dorința din acel moment a personajului de a citi „un Chase sau un Chandler, eventual o Agatha Christie" : „micul" mister dinamizează un text a cărui miză rămîne însă tot analiza tipologiilor amintite. Mai detașat și, în același timp, mai colocvial este romanul *Bunavestire* în care Nicolae Breban propune cititorului său o complicitate „în doi" („Mă rog, să dăm din umeri" sau, altădată, amuzat-ironic : „Lectorul nostru e inteligent însă și, mai ales cult, încît nu mai e nevoie să înșirăm toate chichițele astea"), este sincer sau simulează sinceritatea, declară diverse intenții și face proiecte pentru alte cărți, este cordial și ironic cu propriul personaj pentru ca, într-o *postfață*, să declare încheierea unui „ciclu", fapt consumat însă cu adevărat prin *Don Juan*. Romanul din 1981 finalizează o experiență care a început în 1965, cu *Francisca ;* de aici, caracterul său pronunțat eseistic și turnura „teoretică" a intrigii : Rogulski reface mereu experiența textului, a scrierii și definirii sale (cartea este, pentru el, un „strigăt de revoltă"), analizează insistent un model literar — personajul dostoievskian — căruia i se circumscriu, în esență, și tipologiile din cărțile lui Nicolae Breban care își cheamă, prin vocea protagonistului său, cititorul : acesta din urmă — cel „ideal", firește — ar trebui să exclame, confundîndu-se pe deplin cu ficțiunea romanului și cu viața personajului : „Toate acestea erau scrise, cumva, pentru mine, da, special pentru mine !".

Într-o paranteză din *Don Juan*, Rogulski anticipă subiectul unei cărți pe care o va scrie autorul său : „Odată, am să studiez «categoria farmecului», pe care nu am întîlnit-o, ca atare, niciunde cercetată !" : studiul promis se materializează în romanul *Drumul la zid*, cartea poate cea mai contradictorie a lui Nicolae Breban care încearcă aici explorarea unei noi piste epice și a unei alte „categorii" decît cele abordate în textele anterioare. Inovația

esențială de formulă narativă este aici *ambiguitatea* ; începînd cu subtitlul — „poem epic" —, care trimite la realitățile unor genuri literare distincte sau, într-o altă ordine, spre specia poemului în proză, *Drumul la zid* dezvoltă cîteva „tipuri" de ambiguitate care înseamnă tot atîtea căi închise pentru cititor, obligat mereu să reia lectura și să caute un „fir al Ariadnei" prin structura labirintică a romanului. Un asemenea fir posibil, dacă nu chiar cel real, este urmărirea constituirii „obiectului" de studiu din paranteza lui Rogulski, modul cum se „întrupează" *farmecul* în sașiul Castor Ionescu, al cărui nume — ambiguu și el — a părut unora că sugerează o eventuală reluare a cunoscutei legende a lui Kastor și Pollux ; personajul lui Nicolae Breban este, în concepția autorului, o re-reprezentare a farmecului sau, mai exact, a paradoxului acestuia întrucît, iată, noțiunea, „norma" acceptată este flagrant diferită de „excepția" pe care o propune romanul. Farmecul lui Castor este unul „evaziv, anemic", șovăiala sa este „fermecătoare", plină de candoare și, fapt semnificativ, *atrăgătoare* pentru cei din jurul său ; aș observa însă că farmecul protagonistului este unul *„de investitură"* pentru că toate aceste calități devin *„active"*, sînt adică fermecătoare din unghiul de vedere al „figurilor" care aparțin planului social, profesional și familial, în vreme ce pentru Castor însuși, ele alcătuiesc *„pasivul"* vieții : Castor este investit cu acest farmec împotriva voinței sale, modificînd cursul altfel previzibil al unei existențe liniștite, mereu egale cu sine. Personajul stăpînește un anume *spațiu intelectual,* iar pasiunea sa pentru arhivistică, pentru stabilirea criteriilor acesteia, îl apropie de Grobei din *Bunavestire* ; comune celor două personaje, nu atît de deosebite pe cît s-ar părea, le sînt, de altfel, naivitatea și preferința pentru Ignațiu de Loyola, el însuși un „arhivar" al „păcatelor" pe care le-a „ierarhizat" în niște tabele : tutelați de geniul lui Linné și de cel al lui Loyola, Grobei și Castor Ionescu ajung la o *clasificare,* la stabilirea principiilor de organizare a unei „arhive" care este lumea însăși. Tot *activ* este și limbajul lui Castor care în aparență reprezintă un mod de exprimare a celui „slab", *delicat* în fond și de aceea „agresiv", reușind să impună chiar

și energicei Florica : „Îi zîmbise doar, îi propusese un «limbaj al celor slabi, al celor delicați», pe care, după o mică, măruntă, într-adevăr grațioasă ezitare, ea îl acceptase." Apoi, idealul lui Castor — viața în cerc, casa melcului — dezvăluie aceeași funcție activă în planul relațiilor sociale ; Castor este „fermecător" pentru că prezența sa în social se vrea o absență („un om orgolios își subliniază prezența prin absență", se spune la un moment dat), dar, în fapt, visul de a se înscrie într-un cerc „fără tangențe, secțiuni, intersecții" exprimă, într-o altă ordine, visul celui puternic, intangibil, contemplînd „monarhic" pe cei din jur : cercul lui Castor este „tronul" de la înălțimea căruia Rogulski își privea „vasalul". În familie, domină prin *candoare :* aici, el este *„omul care se joacă"*, superior copiilor prin vîrstă, dar superior și Floricăi prin puterea de a accepta convenția jocului („un om adult, care se dăruiește total jocului, poate deveni, cumva... periculos", spune un personaj). În societate, Castor este *„omul fantezist"*, original, preocupat de inventivitate ; cei „doi Castor" — omul care se joacă și cel fantezist — se regăsesc într-un al treilea, *„omul bolnav"* de o boală ciudată, cu un diagnostic ce nu poate fi precizat, „agresivă", activă, reușind să impresioneze și să „supună" chiar conducerea unei instituții ca aceea unde lucrează personajul : „boala" lui Castor — semnul ultim al farmecului său — determină o serie de hotărîri care schimbă radical natura relațiilor sale sociale, profesionale și familiale. Protagonistul romanului are o mare *„putere de seducție"* pentru că este „ridicol" (activ deci pentru că ridicol nu poate fi decît *în raport* cu cineva sau cu ceva anume) și pentru că farmecul său îi permite „să declare" și *să facă* orice : farmecul lui Castor este un alt fel de a numi *relația de forță :* pasivitatea lui Castor este *activă,* este forța care acționează devastator, destructurînd o realitate pentru a crea o alta : Castor Ionescu este cu mult mai puternic decît Chilian și Penescu din *Francisca,* Krinitzki din *Animale bolnave,* Minda din *Îngerul de gips,* Cîrstea din *Bunavestire* sau Rogulski din *Don Juan.*

Cu această funcționalitate a farmecului lui Castor, Nicolae Breban regăsește spațiul unei problematici care l-a preocupat în chip exclusiv în toate romanele sale :

raporturile de putere și dinamica relațiilor dintre indivizi în perspectiva acestora. În *Drumul la zid* însă, unghiul abordării tematicii amintite este diferit ; nu doar calea pentru dobîndirea forței este nouă — „activizarea“ maximă a unei calități „pasive“ —, dar și modul manifestării sale : dacă în toate cărțile precedente raportul de forță se dezvăluia în limitele *cuplului* sau ale *perechii* de personaje, în ultimul roman puterea se dezvoltă din ceea ce se numește *„magnetismul singurătății“*, opus celui al cuplului. Integrat aparent în structura socialului, Castor este un om singur căruia îi place *jocul* și, mai ales, acel joc ce exprimă puterea desăvîrșită : el *numește* obiectele („țestoasele“) și senzațiile („lipicioasa“), creînd astfel o realitate nouă, guvernată de alte legi al căror unic cunoscător este Castor însuși. Desprins din complexul relațiilor familiale, în „chilia“ sa, protagonistul experimentează izolarea ca pe o modalitate de a depăși propria sa „natură“, de a-și supune firea „aprinsă, «smucită», nestăpînită, «demonică»“, obosit de pînda perpetuă a „celuilalt“ Castor (a lui „Pollux“ din Castor), personajul *supra*-viețuiește, își exprimă liber adevărata sa natură, aceea de „beduin“, ajungînd la secretul unei „gimnastici“ a singurătății care îi conferă vanitate și mîndrie, originalitate și inventivitate (el este autorul „jocului chinezesc al desenelor invizibile), forță: Castor înnoiește din singurătatea chiliei sale spațiul părăsit, trimițînd în propria sa familie un *„înlocuitor“*, unind adică pe cei „slabi“ (Grigore, părăsit de Neli Ostfeld, și Florica, părăsită de soțul ei). „Boala“ sa — pierderea de energie — îi oferă, în chip paradoxal, plusul de energie necesar trăirii interioare, combustiei adevărate a celui puternic, punînd semnul egalității între *„regalitate“* și *„singurătate“*, așa cum reiese din niște note ale „beduinului“ Castor. Iar în singurătatea sa „regală“, Castor topește duratele, creîndu-și acces la sensul atemporalului și oferă eficiență maximă trăirii interioare prin afirmarea deficitului de existență din planul exterior. Mai mult decît atît, Castor re-prezintă condiția naratorului acestui roman : jocul, lipsa logicii narative și plasarea textului în zona *posibilului* și nu în aceea (romanescă) a *verosimilului* sînt calități și gesturi comune personajului și celui care îi povestește aventura. Într-un anume

sens, Castor este un Rogulski „întors“ ; instrumentul puterii personajelor din *Don Juan* și *Drumul la zid* este *descrierea*, dar, dacă Rogulski descria pentru a poseda, Castor Ionescu „ucide“ pentru a descrie ; și tot astfel, dacă unul dintre exercițiile de forță ale lui Rogulski era individualizarea unui personaj (Rusul) depersonalizat, experimentul lui Castor este de a depersonaliza ceea ce are măcar o schiță de personalitate : „performanța“ lui Castor este „de a reprima zvîcnetul din sine însuși, de a-și reprima tocmai semnele propriei sale personalități, de a se modera, egaliza, aplatiza, depersonaliza, exerciții obositoare și interminabile de înstrăinare, depersonalizare“. Castor pare a fi primit un singur dar de la natură, acela al „bucuriei de a trăi“ ; fermecătorul personaj însă își manifestă forța prin *imitarea* vieții, luînd ca termen de raportare desenele pe care le lasă patinele în alunecarea lor pe gheață : textul, ca și existența „marelui“ Castor, se înscrie sub zodia posibilului. *Geniul* lui Castor constă în forța de a-și crea singur destinul, iar *farmecul* său se manifestă în fascinația pe care o exercită asupra celor din jur ; Veniamin, Lazar, Elena, Adriana Grosz, Reghina, Ștefan, Florentina Cosma-Arnăutu — toate aceste personaje sînt irezistibil atrase în sfera guvernată de Castor întrucît el re-prezintă orizontul ghicit al haosului, al voluptății dezordinii și „anarhiei“ vieții. Pînă la un punct, „divinizarea“ lui Castor (asemănătoare aceleia a lui Grobei de către adepții „teoriei“ lui Mihi-bacsi din *Bunavestire)* pare a fi efectul nevoii fiecăruia de a-și descoperi termenul complementar (luciditatea, ordinea, organizarea, meticulozitatea „caută“ anarhia, fantezia, dezordinea, bunul-plac, absurdul) ; forța lui Castor însă se constituie deasupra jocului acestuia banal (și „banalizat“ de o întreagă literatură), întrucît, iată, structura universului pe care îl stăpînește Castor Ionescu este asemănătoare *„modelului cosmic“* însuși : soarele și planetele : Adriana Grosz, de pildă, „se fixă cu suplețe, cu îndemînarea pe care o dă disperarea (în cazul ei !), pe orbita ei și se mișcă, împreună cu ceilalți, în jurul acelui astru insignifiant, provizoriu, ce se chema Castor.“

Omul-labirint, cel care caută un plan vertical (un *zid)* care să „sugrume“ pustiul unde își risipește energia

este modelul însuși, *utopia* personajelor lui Nicolae Breban. Dacă destinul lui Castor constituie ceea ce aș numi *efigia* unei tipologii pe care au conturat-o cele șase cărți de pînă la ultimul roman, *feminitatea* — un „principiu“ prezent de la cartea de debut încă — este reprezentată în *Drumul la zid* prin Florica; deși pare a fi un „model“ nou, a cărui marcă specifică este „conservatorismul“, protagonista din textul acesta ilustrează aceeași „fermitate invincibilă“ care se leagă, ca și în romanele precedente (Francisca, din prima carte, Clementina Willer, E.B. din *În absența stăpînilor,* Ludmila din *Îngerul de gips),* de manifestarea indicilor puterii: Florica însă rămîne, în raport cu Castor, puterea „normală“, aceea care dispune de sine însăși discreționar, totdeauna gata de gesturi definitive, violente dar nesemnificative în ordinea „puterii absolute, ipostaziate prin Castor Ionescu. Adoptînd rareori registrul *„poemului* epic“ („Adio, frumoasă noapte, îmbrățișeaz-o cu sfială, îmbată-i memoria în așa fel ca unele cuvinte, gesturi pe jumătate, siluete, surîsuri să se rostogolească fără zgomot, să se strecoare și să cadă prin grătarul tău aromat, moale, ajut-o să piardă, ajut-o să învingă, adio“), continuînd explorarea unei arii tematice pe care proza lui Nicolae Breban și-a circumscris-o de la primul volum, *Drumul la zid* constituie un experiment care se definește ca atare în raport cu modalitatea generală de abordare a acelei tematici: ultimul roman este o carte despre funcția activă a farmecului, „categorie“ care, iată, așa cum promitea Rogulski în *Don Juan,* pentru prima dată este cercetată epic.

CONSTANTIN ȚOIU

Pentru Constantin Țoiu, scrisul reprezintă un spațiu al întîlnirii eseistului cu autorul de interviuri, al reporterului cu călătorul ; acest spațiu al scriiturii este guvernat de narator care adună celelalte ipostaze sub semnul efortului de surprindere a realității în multiplele ei reprezentări. În eseurile, interviurile, reportajele și notele de călătorie, grupate în trei volume — *Destinul cuvintelor* (1971), *Pre texte* (1973) și *Alte pre texte* (1977) —, Constantin Țoiu urmărește cîteva probleme importante ale literaturii și artei în genere, insistînd mai ales asupra relațiilor care se stabilesc între cel care creează și cel care citește textul. Folosind „platforma teoretică" din eseurile cuprinse în volumele amintite ca pre-text al romanelor și nuvelelor — *Moartea în pădure* (1965), *Duminica mutilor* (1968), *Galeria cu viță sălbatică* (1976), *Insoțitorul* (1981) și *Obligado* (1984) —, Constantin Țoiu își organizează spațiul romanesc pe coordonatele unui raport care se stabilește între timpul interior, subiectiv și cel istoric, obiectiv. Din punctul de vedere al tehnicii narative folosite, romanele sale se constituie ca niște cronici care consemnează și comentează evenimentele atît prin intermediul vocilor din text, ale personajelor, cît și prin intervenția naratorului omniscient : cronica se scrie singură, evenimentele se produc dincolo de voința subiectivității, iar personajul este prins în acest vîrtej al istoriei. Secvența care deschide textul *Galeriei* plasează timpul narațiunii pe dimensiunea coordonatei istorice : „*Prin anii cincizeci,* Chiril începuse să se refere din ce în ce mai des, în discuțiile lui, la Hary Brummer, un bătrîn evreu

anticar, om de spirit și cu multe relații.“ Din această perspectivă, naratorul va reconstitui evenimentele deceniului șase atît documentar cît, mai ales, prin intermediul conștiinței personajului focal, Chiril Merișor, vizînd transformările oamenilor unei generații în structura lor intimă, confruntîndu-și timpul și ritmul interior cu acela obiectiv, al dimensiunii istorice : confruntarea dintre elementele aparținînd celor două categorii — individ și istorie — creează ceea ce se poate numi *cazul* Chiril Merișor, pe care naratorul îl dezbate prin investigarea și citarea în text, uneori în maniera grefierului, a mai multor puncte de vedere aparținînd personajelor cu care Chiril intră în contact. Credincios ideii conform căreia eroul unei cărți se confundă cu autorul lui, Chiril va evolua în roman sub semnul identității sale cu naratorul. Naratorul, cronicarul epocii, primește mărturiile lui Chiril, personajul trimis să evolueze *direct* în timpul istoric ; prin intermediul lui Chiril, naratorul urmează destinul și evoluția unei întregi generații din care el însuși face parte. Două sînt pretextele care declanșează cazul Chiril Merișor : verificarea și excluderea din partid în 1950 și pierderea jurnalului intim. Examenul pe care îl susține Chiril în fața comisiei are profunde implicații în evoluția personajului. Excluderea din partid reprezintă punctul de plecare în verificarea propriei conștiințe, a culpabilității prezumtive a personajului ; calea urmată de protagonistul lui Constantin Țoiu se dovedește a fi calea regăsirii identității de sine : „Verificarea devenise axul obsesiei în jurul căruia se rotea totul.“ Arbitrara hotărîre a comisiei declanșează în spațiul interior al personajului un adevărat proces de conștiință ; prezumția de vinovăție, de la care pleacă cei care îl exclud pe Chiril din partid, intră în contradicție cu verdictul dat de propria sa conștiință : se creează astfel un raport tensional între instanța interioară și aceea exterioară : „Rezistența materialelor calculînd valoarea eforturilor interioare în funcție de forțele exterioare... Stabilirea unui echilibru între forțele de sus și reacțiunile de jos, între forțele exterioare și cele interioare, ca regulă de bază a unui întreg menit să poarte poveri cu un calcul exact al solicitărilor... Conștiința omenească se preta aici unor

comparații tulburătoare." Chiril evoluează în roman sub semnul unei anume damnări, efect al incompatibilității ritmului interior cu acela social, exterior, al absenței punctului de echilibru între forțele care guvernează spațiul lăuntric al eului și cele exterioare care determină devenirea istoriei. Înfrînt de forțele exterioare, personajul se caută pe sine însuși în zona realității, acolo unde acționează aceste forțe: „O viață de om nu se cîștigă decît pe terenul unde ai fost înfrînt odată."

Reperul esențial al spațiului interior, în care Chiril Merișor caută adevărul despre sine, îl constituie *interlocutorul*; personajul are nevoie de prezența fizică a Celuilalt în care găsește semnele propriei transformări: „El nu putea vorbi normal cu cineva căruia nu-i vedea fața". Reflex al acestei necesități a interlocutorului, dar și semn al adîncirii în sine, este *jurnalul*, „un instrument simplu, al cărui sistem optic se străduia să refacă realitatea, imposibil de a fi altfel percepută". „Ocheanul" lui Chiril, întors înspre sine și realitate, reprezintă instrumentul necesar al unei conștiințe aflate în căutarea resorturilor intime, ascunse, ale declanșării evenimentelor, a descoperirii cauzelor și efectelor psihologice pe care le produc schimbările profunde la care asistă. Pierderea jurnalului, adică a instanței interioare, provoacă prăbușirea personajului (speriat de urmările găsirii acestuia se refugiază inutil la Jurilofca, urmînd un sfat al lui Georgeoiu, directorul editurii la care lucrează Chiril; destăinuie pierderea jurnalului prietenilor săi, Hary Brummer și Cavadia, cerîndu-le sfatul). Cavadia, acest personaj cu rezonanțe mateine, descoperă esența conflictului de conștiință dovedit de Chiril și consemnat de jurnal: „Cavadia stărui, ceru amănunte în plus, ca să-și facă o idee și mai clară. Era, la urma urmelor un jurnal politic?... Chiril exprima cumva punctul de vedere al unuia care judecă *politic* realitatea, sau *moral*?". Se confruntă aici un punct de vedere teoretic (Chiril), care crede că între cele două componente trebuie să existe de la început un acord perfect, și o perspectivă pragmatică (Cavadia), care afirmă existența contrariilor pe care se constituie realitatea. Chiril își reprezintă viața doar sub aspectul ei unic, armonios; Cavadia cunoaște drumul anevoios pe care îl ur-

mează societatea întru găsirea punctului de convergență al celor două dimensiuni. Chiril judecă oamenii dintr-o perspectivă abstractă ; conștiința sa, prin intermediul jurnalului, nu urmărește oameni, ci *idei* („ideea de Merfu“). Găsirea jurnalului, a acestui eșantion de conștiință, provoacă cea de-a doua verificare a lui Chiril. Dacă în 1950 se analizau *faptele* individului, în 1958 se examinează *conștiința* lui : între cele două verificări evoluează cazul Chiril Merișor împreună cu întreaga sa generație.

Prin intermediul personajelor sale, Constantin Țoiu urmărește problemele, conștiința și lupta unei anume generații : „Pe noi, de pildă, care am trecut de patruzeci de ani, războiul ne-a tăiat în două. Douăzeci de ani înainte, douăzeci de ani după. Am făcut un efort să înțelegem de două ori lucrurile și le-am înțeles.“ Spiridon, Sandu, Ion Brega, Constanța Cheroiu din romanul *Moartea în pădure*, Cîinele și Rîsul din nuvela *Trompete după-amiază*, Chiril Merișor, Luisa, Reta Mușon din *Galeria cu viță sălbatică* aparțin aceleiași generații care își leagă existența de o anume epocă istorică parcursă de societate : propoziția „generația este patria în timp“, la care naratorul revine mereu în textul *Galeriei*, exprimă această legătură intimă care se creează între individualitate și istorie în sensul dependenței celui de-al doilea termen al relației de primul. Generația, „echipa cu care, vrem nu vrem, trecem prin lume“, adună personalități diverse sub semnul acelorași obiective generate de o structură ideologică unitară. *Galeria*, care reprezintă simbolul central al prozei lui Constantin Țoiu, este etajată pe generații : generația cea mai veche (bunicul, maiorul de roșiori de la 1913), de mijloc (profesorul de rezistența materialelor) și aceea tînără (Chiril Merișor). Galeria, ca loc de întîlnire a povestirilor, descinde din tradiția acelui Han al Ancuței și a fierăriei lui Iocan : spațiu al povestirii la Sadoveanu, al interpretării faptelor la Marin Preda, galeria lui Constantin Țoiu se constituie ca punct de întîlnire a narațiunii faptelor cu interpretarea lor. Punctul de vedere al galeriei, suprema instanță a judecării evenimentelor, produce ceea ce un personaj numește *efect de perspectivă ;* situată în afara spațiului evenimențial, în care îl trimite pe Chiril, reprezentantul generației, ga-



leria reprezintă, în narațiune, confesionalul personajului și vocea comentariului obiectiv. Galeria generațiilor se organizează, funcțional, pe dimensiunile duratei umane : ea este *memoria* trecutului, *instanța* prezentului și *martorul* viitorului.

Romanul *Însoțitorul* a fost primit, în general, de „critica de întîmpinare“ cu o anume prudență : rezervele, exprimate sau sugerate, ale celor care au comentat textul prozatorului provin din folosirea romanului anterior ca termen de comparație fără a urmări însă cu atenție modificările structurale, în ordinea procedeelor, a perspectivei și a materiei epice, pe care le aduce *Însoțitorul* față de *Galeria cu viță sălbatică*. Prima modificare evidentă privește statutul personajului în narațiune ; *ideile* devin *oameni*, iar problemele generației „obsedantului deceniu“ nu mai reprezintă *subiecte*, ci *obiecte* de studiu pentru personajele cărții. Gigi Cristescu, tînărul musafir al agronomului din Clopeni, *studiază* pe Megaclide Pavelescu sau pe tatăl său, „domnul“ Cristescu, reprezentanți ai generației care a trăit deceniul șase ; prin focalizarea perspectivei narative pe un personaj aparținînd generației tinere care *află* ce s-a petrecut prin vocea celui care *a trăit*, naratorul își ia distanța necesară față de substanța epică a romanului precedent : obsesiile lui Chiril Merișor și, bănuim doar, ale lui Pavelescu, Udrescu, Buescu, Dăniloiu și ceilalți, devin, în ochii meteorologului stagiar Gigi Cristescu, simple „chestii“. Tot așa, *motivul puterii* este urmărit acum prin intermediul altor resorturi; puterea administrativă și politică, ipostaziată în primul roman prin comisia care hotărăște excluderea din partid a lui Chiril Merișor, devin aici putere a inteligenței care impune un scenariu de viață celorlalți (Megaclide Pavelescu) : *presiunea forțelor exterioare*, acționînd dinspre social, este înlocuită cu ceea ce aș numi *presiunea personalității* agronomului din Clopeni. Raporturile de putere nu mai privesc, așadar, relația dintre individ și istorie, ci, în mod exclusiv, pe acelea dintre oameni, în care unii sînt regizori (Pavelescu, Ortopan), iar ceilalți, actori (Gigi Cristescu, Ninel și Felicia Floașu, Titi Streașină, Buescu și Dăniloiu). Înfrînt de forțele exterioare, Chiril se caută pe sine însuși în spațiul social, acolo

unde acționează aceste forțe : „O viață de om nu se cîștigă decît pe terenul unde ai fost înfrînt odată", era deviza personajului din *Galerie*. Alta este însă credința protagoniștilor din *Insoțitorul* : „Am întîlnit inamicul și acesta sîntem noi." Altfel spus, experiența existențială, pe care o afirmă prima frază, al cărei sens ar putea fi regăsit în celebra formulă sartriană *l'enfer c'est les autres* a fost consumată anterior pentru ca acum ființa să-și întoarcă întreaga energie (constructivă sau distructivă) spre sine însăși : *l'enfer c'est moi*. Semnificațiile pe care le aveau în primul roman galeria, martorul și interlocutorul sînt concentrate acum în persoana misteriosului Rînzei. El este „cel de-al treilea", intrusul necesar, prezent la toate conversațiile, notînd tot ceea ce se spune ; este o ipostază a „mitului însoțitor" : are „calitatea de martor" ; este depozitarul memoriei individuale și al celei colective, etajele sale oferind substanța textului care urmărește ceea ce *spun* personajele nu ceea ce *fac* ; este însă și un „autor ciudat" pentru că, iată, el nu mai înregistrează, ci creează („Rînzei stenografia pe cont propriu") ; în fine, Rînzei este primul critic literar al romanului : „Rînzei se întreba din capul lui cu o curiozitate profesională : Și meteorologul ?... Un trecător ?..." : întrebarea lui, adresată autorului care își părăsește personajul focal în ultima parte a romanului, constituie, dincolo de „curiozitatea profesională" care a provocat-o, un mod ingenios de rezolvare a unui destin epic și, mai mult, o sugestie subtilă asupra statutului personajului în roman : Gigi Cristescu este „un trecător", un simplu actor căruia regizorul (Pavelescu) i-a făcut semn să se retragă în culise. Stenograf-scrib-scriptor-martor-autor-instanță, Rînzei, acest Godot al romanului lui Constantin Țoiu, este privilegiatul care are acces la sensul istoriei, ceilalți trăind (povestind) doar evenimentele ei.

Dar cea mai importantă modificare pe care o aduce *Insoțitorul* față de *Galeria cu viță sălbatică* privește sensul raportului dintre poveste și viață, trăire și literatură. Dacă în primul roman prozatorul viza reconstituirea veridică a unei epoci, cititorul urmărind autenticul vieții din text, în *Insoțitorul*, personajele iau act de puterea

nelimitată a poveștii care singură „ne poate salva, sau, măcar, ne poate lecui de urît și de plictis... Povestea; propria noastră poveste. Ce știm că li s-a întîmplat altora, sau nouă, de ieri, de azi... E aici o libertate pe care oamenii încă nu o cunosc îndeajuns, o libertate față de soartă, cînd e vitregă; e un dar pe care ni l-a lăsat Dumnezeu,... și acest dar, repet, este Istoria, și nu atît ca știință, mai curînd ca lectură în care te pierzi, care face să uiți totul.“ Povestea se naște din impactul anonimului cu numele (Jorj Turgea povestește pentru că l-a cunoscut pe Antonescu, Pipoton povestește despre tăietorul de lemne Voloșil care l-a cunoscut pe Stalin) și este supusă succesiv „controlului de calitate“ al auditoriului; primul care verifică adevărul celor povestite este chiar cel care povestește („Pipoton îl pune pe Voloșil să-i relateze de două ori același fapt, îl întreabă despre înfățișarea omului politic pe care l-a cunoscut), a doua instanță este auditoriul („nu mințea, interveni doctorul Udrescu, emoția dilatată, era și frica, nu zic, dar și un «transfer de grandoare», așa-ncep toate legendele“) care ia act de distanța temporală dintre momentul producerii evenimentului și cel al ascultării relatării lui, precizîndu-i devenirea pe traiectul ce se stabilește între realitate, poveste și legendă, iar controlul ultim al povestirii îl face vocea auctorială care verifică totul ascultînd parcă din nou istorisirile înregistrate pe o bandă de magnetofon sau pe foi, de mîna iute a lui Rînzei („Udrescu bău, și zise *sau reieși după aceea că zisese“)*: o ștafetă a povestirii aleargă contra cronometru, iar cînd o voce obosește, naratorul îi ia ștafeta și o predă următoarei („Acum povestea Pavelescu. Sușu obosind, luase el cuvîntul“). Povestea este o capsulă a unei navete spațiale unde fiecare secundă a existenței este numărată: „Încă mai avea capul plin de poveștile celor trei. Da, chiar putea să spună că se afla închis ca-ntr-o capsulă cu Udrescu, J. T. și Pipoton laolaltă călătorind spre aceeași destinație“. Povestea închide *timpul* („timpul nostru este diferit“, repetă Titi Streașină pentru că timpul la care se referă este cel al povestirii, altul decît cel al producerii evenimentului relatat) și se dezvăluie dezvăluind *durata umană*; personajele sînt captivii capsulei cu povești, existența lor desfășurîndu-se

sub semnul a ceea ce aș numi *exilul în poveste* (pentru Gigi Cristescu, „scurta incursiune în *viața* pașnică de la țară devenea o adevărată corvoadă“, tînjind mereu după liniștea spațiului închis al poveștii) ; singurul care e liber *în* și *prin* text este, iarăși, Rînzei, stenograful-scrib-scriptor-martor-autor-instanță, beneficiind de „incalculabilul avantaj că nimeni nu poate ști ce gîndește, și de a fi liber în gînd în mijlocul oricărui text pe care trebuie să-l înregistreze“.

Povestea este principiul celor două vase comunicante ale romanului lui Constantin Țoiu, visul și realitatea ; tipul cu mașina care îl aștepta pe Pavelescu într-un vis relatat altădată prietenilor săi se metamorfozează în șoferul care îl plimbă de la „începutul Cotrocenilor“ pînă la „Leu“, mirosul rustic de levănțică din autobuzul 36 este „parfumul fanaticei din august trecut intrînd în vagonul de campanie“, „duhoarea de piele răscoaptă a țiganului pirat îi apăru în minte, chiar acum, în vibrația levănțicăi“, olfacțiile agronomului legîndu-se între ele „după legi mai trainice decît ale vederii“ : acestea sînt legile nescrise ale detenției în capsula poveștii, care anulează reperele temporale și spațiale prin apelul la memoria afectivă. Locul în care se adună poveștile, urcînd ca somonii împotriva curentului apei pentru a ajunge „într-un lac din Alaska“, este singurătatea colecționarului de istorisiri Megaclide Pavelescu, care „se cerea mereu hrănită cu mărturisirile, gîndurile, pățaniile lui sau ale altora“ : *a povesti* provoacă iluzia lui a trăi (pe Mega nu îl interesează *ce* s-a întîmplat, ci *cum* s-au petrecut evenimentele, acest *cum* marcînd necesitatea de a trăi încă o dată totul prin vocea celui care relatează). Spațiul povestirii este delimitat de *case tip*, încărcate cu povești (a lui Megaclide Pavelescu și a familiei Floașu) : „Abia acum, cînd casa se încărcase de povești, vrînd să capete o notă a ei, distinctă, își dădu seama că era identică, dar absolut identică cu a agronomului, case tip“ ; atmosfera din Clopeni este regăsită de meteorologul stagiar Gigi Cristescu pe vîrful Plavăț, unde Păstrămoiu îl introduce „în poveștile Stației“.

În *Galeria cu viță sălbatică*, textul urmărea viața ; în *Insoțitorul*, textul creează text, trucînd viața. Iată cele

două scene-pivot ale romanului, cu același mecanism declanșator, dar cu funcționalități diferite: scena erotică dintre Gigi Cristescu și Felicia Floașu, cu deschidere spre *intriga* cărții și scena „intelectuală" din casa bătrînului profesor Ortopan, care concentrează *problematica* romanului. Ambele scene se declanșează pornind de la două categorii de texte diferite. Gigi Cristescu și Felicia Floașu se îndrăgostesc pe textele scrisorilor de dragoste ale lui Casimir Voileanu adresate Evantiei și pe jurnalul ținut de Pavelescu la căpătîiul soției sale muribunde: ambele texte *vorbesc* despre dragoste, în cele două ipostaze — statornicie (Pavelescu) și pasiune devoratoare (Casimir și Evantia) — pentru a *provoca*. Scrisul este aici un filtru al iubirii, un stimul al trăirii și, prin aceasta, un nucleu generator al epicii romanului care evoluează „spectaculos" pe un scenariu subtil construit de Pavelescu din implicațiile scenei erotice. Cealaltă scenă-pivot a romanului se petrece în casa lui Ortopan, plecînd de la două texte, structural deosebite de primele, pe care le citează Buescu și Dăniloiu; dragostea devine aici filosofie (Buescu citează un fragment din Xenofon), politică și istorie (Dăniloiu spune din memorie un text de Iorga). Aceste două fragmente deschid discuția în care este concentrată întreaga problematică a romanului. Cele două scenarii consacră vocația de regizor a lui Pavelescu și Ortopan: primul este autorul scenariului epicului din carte (testamentul său îl explică), al doilea este regizorul problematicii romanului (Buescu și Dăniloiu nu fac altceva decît să repete ceea ce i-a învățat profesorul Ortopan). Atît trăirea, cît și filosofia — cele două coordonate de dezvoltare ale romanului —, sînt ele însele provocate prin text. *Viața ca text* și *textul ca viață* sînt cele două repere care separă *Galeria cu viță sălbatică* de *Însoțitorul* și care marchează trecerea de la modalitatea eseistică la aceea romanescă de abordare a unei materii epice.

Ultimul roman al lui Constantin Țoiu, *Obligado*, împlinește o formulă epică pe care a conturat-o doar *Galeria* și circumscrie o substanță narativă „comună" cu aceea a precedentului text romanesc, *Însoțitorul*; în această din urmă carte, prozatorul folosește instrumen-

tele cunoscute ale analizei psihologice și ale „tratării" simbolice a temei și discursului epic, căutînd materia în spațiul unor conflicte interioare fără a renunța însă — fapt observat și în cazul *Însoțitorului* — la proiecțiile în istorie : *Obligado*, mai mult decît celelalte romane, este *textul despre text*, „istoria" povestirii care „se povestește", afirmînd astfel un alt sens al relației dintre carte și existență : viața se cuprinde între limitele scrisului, adevărul unor destine fiind descoperit în chiar *povestea* acestora.

Ușile povestirii se deschid spre tărîmul interior al conștiinței personajului central ; primele pagini ale romanului nu relatează fapte, ci dezvăluie un simbol dominant și un sentiment obsesiv, proiectînd întreaga evoluție a textului pe dimensiunile *dramaticului* și nu pe cele ale epicului. Iată simbolul : „Ea spunea : *Palatul zîmbetelor false*. Ce credem noi și nu ne spunem, nu ne mărturisim, uitîndu-ne totuși unii la alții ochi în ochi, o viață" ; acest palat al zîmbetelor false este spațiul compromisului cu lumea și cu sine, este expresia simbolică a unui traiect existențial care se desfășoară între polii tensionați ai lui *a fi* cu adevărat și *a mima* acel adevăr : se cuprind aici, în acest palat, tot felul de conveniențe care compromit esența raporturilor dintre oameni („niciodată nu-i spui cuiva decît ce crezi că merită, ce așteaptă normal de la tine"), imposibilitatea depășirii pragurilor succesive ale cunoașterii („nu vrem să știm tot ; cunoaștere, cunoaștere, dar nu ne convine să cunoaștem tot"), viețuirea sub semnul ființei „ce imită umanitatea, ratînd-o", palatul zîmbetelor false fiind contrapunctul nevoii de completudine, masca acoperind realitatea, aparența care se substituie esenței, lumea personajului, care reprezintă „o contrapropunere, sever construită, făcută naturii libere, sincere și directe". Supra-viețuind în acest palat al zîmbetelor false (ponderea acestui simbol în roman este asemănătoare aceleia a „casei Mavrichi" din ciclul *Istorii* al lui Mircea Ciobanu, de pildă), personajul își dezvăluie ființa prin afirmarea unui sentiment dominator al cărui gust îl va însoți pe întregul traseu al existenței sale epice : *„nu e cum ar fi putut să fie"* — iată sentimentul în care se va re-cunoaște mereu Bartolomeu Boldei, prota-

gonistul textului. Însoţindu-se de la început cu această convingere a imposibilităţii trăirii în prezent ori în orizontul fie şi himeric al viitorului, Bartolomeu îşi plasează existenţa definitiv într-o experienţă trecută, cu conştiinţa prezenţei fiinţei de *atunci* şi cu obsesia unei continue „absenţe“ care vorbeşte, făptuieşte, îi conduce din umbră destinul ; evenimentul declanşator al acestui complex de relaţii care îi reorganizează existenţa este dispariţia soţiei, a *iubitei* şi a *„mamei“*, Klara fiind, în aceeaşi măsură, reperul vieţii afective şi al celei sociale, în jurul căruia se structurează viaţa lui Bartolomeu : pierderea lui înseamnă dispariţia *sensului* şi a *sistemului* de relaţii care fac existenţa personajului. Aşadar, epica romanului se epuizează în acest unic fapt ale cărui implicaţii constituie substanţa, „intriga“ şi evoluţia profilului protagonistului : ceea ce *se petrece* în carte este efectul a ceea ce s-a petrecut, anterior, în viaţă.

Toate încercările de a supra-vieţui în „absenţa“ Klarei sînt marcate de un dramatic *efort recuperator* al trecutului ; nu atît fiinţa, imaginile ori faptele acestuia încearcă a fi „reactualizate“, cît *timpul* pentru că, iată, confruntarea lui Bartolomeu cu trecutul îşi află finalitatea în tentativa de a înţelege şi, prin aceasta, de a depăşi datele unei cronologii personale din credinţa că tot ceea ce este înţeles şi, în consecinţă, *numit* poate fi anulat : timpul regăsit este, în fapt, timpul „exorcizat“. Iar primul reper al acestui efort recuperator este istoria însăşi ; prin intermediul arhitectului Jorj Turgea, cel „contemporan cu secolul şi cu România mare şi cunoscînd tot ce se întîmplase în Bucureşti în această căznită dar glorioasă sută de ani, de la palatul regal pînă la damele de pe Băcani 2“, Bartolomeu pătrunde pentru *a înţelege* în plasa unui timp pe care nu îl cunoaşte, imobilizîndu-se acolo, în „desişul valah al epocii“, avîntîndu-se în „valul vindecător al istoriei“, învăţînd să-şi trăiască *altfel* trecutul, încercînd adică să-l depăşească prin obiectivare : *fiinţă* în preajma căreia *trăieşte,* Klara trebuie să devină *obiect* al *reflecţiei :* „Tot ce venea spre el era tot urma, îndărătul, trecutul, ce fusese, şi nimic nu fusese fără Klara şi orice ar fi fost, în zilele căznite, numite, numărate ce se sileau să se nască şi să pară noi şi să adauge

ceva, purta surîsul ei sticlos, resemnat“ : acest *discurs* despre Klara este primul semn al exorcizării ființei acesteia, al trecerii sale în spațiul „obiectual“ al existenței lui Bartolomeu. *Timpul,* drumul și „iscălitura“ personajului, nu poate fi supus decît prin acea *magie a povestirii,* prin acea „prezentificare“ a faptelor și oamenilor încît interlocutorul (cititorul) să aibă perpetua iluzie a lui „am fost și eu acolo“ ; și pentru că orice ficțiune are un mic teren al ei, romanul lui Constantin Țoiu îl află în acea simbolică și, deci, reală și ireală cafenea „Obligado“ — un reper spațial ale cărui îndepărtare și imprecizie sînt, în fapt, semnele *captivității* personajului : „Obligado“ este ficțiunea sub semnul căreia se decide existența lui Bartolomeu : atras irezistibil de ceea ce *nu se vede,* conversînd cu „absența“ mereu „prezentificată“ a Klarei, înfruntînd liniștit necunoscutul pentru că el iubește ceea ce îl „depășește“, stabilind sistemul de relații cu imaginea obsesivă a trecutului pe temeiul unui raport veșnic mobil, avînd în față un portret incomplet al Klarei, expresie a „neantului“ și a lipsei de semnificație în ordinea logicii și a „normei“ de percepere a lumii și „modelelor“ sale, primind viața ca pe o continuă agresiune și „stare“ de pericol, găsind în „întunericul dens“, care „consolidează“ tristețea, un spațiu de identificare, Bartolomeu Boldei este omul incomplet și incapabil de completudine pentru că ființa sa pare a se fi epuizat în limitele trăirii trecute, atunci cînd Klara — „mamă“ și „iubită“ — îl *supraveghea* și îl *iubea* cu acea forță mistuitoare și cu acea dorință exclusivă care au constituit „sitele“ filtrului prin care Bartolomeu putea avea acces la însăși cunoașterea de sine : existența și calitatea sa umană se dovedesc a fi efectele unei *medieri,* ale unui *trucaj,* drama protagonistului venind din necunoașterea de sine.

Obligado este, în primul rînd, romanul acestei „problematici“ pentru că planul epic inițial; acel fir „subteran“ care condiționează substanța și tensiunea confruntărilor de la „suprafața“ textului este o *poveste de dragoste ;* Bartolomeu și Klara „ilustrează“ acea forță a cuplului al cărui temei este „a vedea și a spera *împreună*“ și acel fel de „a iubi absolut“ — superbia și „capcana“ des-

tinului lui Bartolomeu. Iar condiția depășirii acestei „capcane" este un anume mod de a înțelege *libertatea*; personajul care învață de la Klara că „lucrul cel mai măreț este libertatea *de a-ți închipui și de a crede orice*", căutînd a păstra mereu o „miraculoasă distanță asupra propriei sale pierderi sau întunecări", trebuie acum să învețe o altă „lecție" despre același „obiect": iat-o: „Libertatea fiecăruia începe acolo unde se termină libertatea celuilalt". Aceasta este formula unei definiții care vrea să înlocuiască o alta, Bartolomeu fiind „materialul" de experiment al celor două concepții deosebite privind destinul individului; Klara și Teia — femeia din „trecut" și aceea din „prezent" — îl învață pe Bartolomeu Boldei acea știință a *substituirii,* a găsirii termenului complementar, a refacerii „lanțului" existenței: Teia „anulează" prezența Klarei prin încercarea de a o înlocui, preluînd „ideile" și „formele" celeilalte, opunîndu-i-se în fond prin acea concepție asupra libertății de a fi în lume a omului: Teia îl conduce pe Bartolomeu Boldei spre reafirmarea *eului,* a „blazonului" ființei, spre găsirea puterii de a spune „cu întreg curajul EU, fără să dai vina pe altul, chiar și-ntr-o biată istorioară închipuită,... EU, ca fibra de lemn moartă, uscată, semnalizînd, strigînd în toiul nopții *prezent!* din cine știe ce obscură necesitate, la cine știe ce apel deocamdată nedescifrat... EU! acest suflu scurt și dominator, cîtimea de aer orgolioasă, pompată-n afară pînă ce mori,... EU! pe care, sufocat, poți să-l spui și în gînd, fără a-l rosti, dar lansîndu-l cu toată tăria ca pe un fulger în necunoscut"; Teia, obiectivarea, asumarea trecutului ca „obiect" și înțelegerea esenței libertății — iată șansa de „a nu minți" și finalitatea cunoașterii care rămîne „singura morală vrednică de urmat".

Vieții lui Bartolomeu, desfășurată pe o traiectorie perfect circulară, i se descoperă „mîntuirea" prin artă și prin acel sentiment tonifiant al apartenenței la o *generație;* de altfel, acest „motiv al generației" constituie una dintre „invariantele" prozei lui Constantin Țoiu, Chiril Merișor din *Galeria cu viță sălbatică,* Gigi Cristescu din *Însoțitorul* și, acum, Bartolomeu Boldei în *Obligado* descoperind în *„masa comună"* a calităților

membrilor „echipei cu care, vrem nu vrem, trecem prin lume“ temeiul salvării : echipa de sudură a lui Gavrilescu și „frăția de spirit“ a acestuia cu Klara sînt indicii prezenței generației alături de Bartolomeu, ajutîndu-l să depășească impasul existențial. Dincolo de integrarea în această „comunitate“ de spirit, care înseamnă un mod specific de raportare la istorie, de a o înțelege și de a concepe sistemul relațiilor cu lumea, pe Bartolomeu Boldei îl salvează *povestea* însăși ; el se învinge pe sine, pe acela captiv în îndepărtata cafenea „Obligado“ — zona himerei și a misterului mereu „activ“, mereu dominator —, prin *trăirea* propriei povești : „Palatul zîmbetelor false“ și „Marele Stimulator“ al doctorului Cimpoieriu reprezintă simbolurile timpului *pierdut* și ale celui *regăsit*, traiectul cunoașterii fiind parcurs de Bartolomeu Boldei alături de adevărul *însoțitor* care este „povestea, basmul, locul în care ne situăm fericirea, lumea mai bună pe care o credem pe măsura viselor noastre“.

PAUL GEORGESCU

„Nu cred că se poate scrie despre un scriitor bun, transformîndu-l în personaj, pentru că el nu poate fi înțeles în afara scrisului său, iar în momentul în care lipsește această trăsătură esențială, obsesia creației, de fapt chiar esența insului, totul devine de neînțeles, caricatural, poate chiar stupid“ ; această afirmație tranșantă a lui Paul Georgescu poate explica, cred, esența dialogului său cu Florin Mugur, dar și „deruta“ unei părți a criticii de întîmpinare care s-a grăbit să caute în volumul celor doi epoca istorică și personajele sale, așteptînd adică „mărturisiri complete“ de la omul Paul Georgescu.

În locul unor „dezvăluiri spectaculoase“ ale culiselor literare și, de ce nu ?, politice și sociale ale perioadei „obsedantului deceniu“ șase, cititorul află în *Vîrstele rațiunii* (1982) detalii despre drumul pe care l-a parcurs scriitorul de la „începuturile cam dificile“ pînă la ultimele romane, despre obsesiile, lecturile, temele, motivele, topos-urile și experiențele prozatorului, despre *viața cărților* lui Paul Georgescu ; cartea sa de convorbiri cu Florin Mugur reprezintă, de aceea, o radiografie a creației și a condiției creatorului : legate separat, desfăcute de glazura „taclalelor“, multe din răspunsurile și gîndurile exprimate aici pot alcătui ceea ce s-ar putea numi „romancierul Paul Georgescu par lui-même“. Scrisul și existența lui Paul Georgescu se identifică întrucît romancierul, ca și personajele sale, crede, mai întîi, în suprapunerea totală a *vieții* și *cărții*. Cu această premisă a identificării vieții cu literatura, Paul Georgescu abordează condiția romancierului și, implicit, eficiența, în sens

gramscian, a scrisului său ; iată cîteva dintre elementele care conturează acest statut al prozatorului între ceilalți scriitori, grupate, toate, în jurul unei acute necesități a cunoașterii : el, romancierul, „trebuie să-și cunoască în adînc personagiile, cu destin interior cu tot“, acest drum al cunoașterii fiind „același pentru un sociolog ca și pentru un prozator“, trebuie să știe bine „lecția obiectivizării“ fiind, în același timp, „obligat să fie lucid și să se exprime exact“, trebuie să ia o atitudine, dar numai „acolo unde a înțeles“ totul și, pentru aceasta, se cuvine să-și aleagă acel „mediu“ și acel „test“ pentru personaje pe care le cunoaște în adîncime. Această ultimă afirmație vizează, prin extindere, nu doar condiția prozatorului, dar și pe aceea a criticului care se ocupă de perioade (medii) pe care nu le-a *trăit* și despre care nu poate ști decît din cele ce a *citit* ; pentru că, dacă „judecata estetică“ privește calitățile operei înseși în afara „adevărurilor“ sau „minciunilor“ despre epoca pe care aceasta o cuprinde, cealaltă „judecată“, pe care o emitem asupra omului care a scris opera, va fi viciată în mod esențial de existența acestei distanțe dintre *trăire* și *lectură* ; nu „adevărul“ unei cărți contează, ci realizarea sa „estetică“ și nu „adevărul“ faptelor unui om, înșelătoare deseori prin aparențele de „vinovăție“ sau „nevinovăție“, poate constitui „criteriul“ abordării critice, ci „adevărul“ despre ceea ce a făcut creatorul : confuziei acestor două planuri atît de diferite i-au căzut „victime“ multe romane despre „obsedantul deceniu“ și, iată, și *Vîrstele rațiunii* : așa cum cutare roman a fost trecut în raftul trei al bibliotecii din cauză că cel care l-a comentat a avut impresia că autorul evită să spună „adevărul“ (nu-i mai puțin adevărat că alte texte au devenit „epocale“ conform aceluiași „criteriu“), tot astfel afirmațiile lui Paul Georgescu din convorbirile cu Florin Mugur au fost plasate sub zodia „nesincerității“ : unii au căutat niște adevăruri, iar Paul Georgescu l-a spus pe al lui.

Iar acest adevăr al lui Paul Georgescu este — spuneam — cel al cărților sale ; dincolo de imaginea revelatorie a unei dinamici a lecturilor „eficiente“ ale romancierului (Gide, Rolland, Descartes, Freud, Malraux, Spinoza, Marx etc.), în *Vîrstele rațiunii* prozatorul este cel

care face mult căutatele „mărturisiri complete“ : el insistă, de pildă, asupra raportului dintre libertate și lege morală, pe temeiul căruia evoluează toate personajele sale, vorbește despre rîsul eroilor ca despre „o formă a libertății“ față de determinările existenței, despre „taclaua“ din jurul filtrelor nenumărate de la cafiné Sumbasacu, despre balcanism (lealitate, asprime, dar și „tacla cu caimac“), despre „amețeala“ verii, despre kief, despre corelația dintre eveniment și temperament, despre ambiguitatea specifică romanelor sale, despre geneza cărții din carte, despre ironia care rezultă din tensiunea privirii „ironice“ asupra celui care mimează sentimentele și despre intensificarea trăirii prin observarea lucidă a propriului complex afectiv, în fine, despre „demonstrația socială și politică“ a cărților sale. Tot ceea ce spune Paul Georgescu în dialogurile sale cu Florin Mugur se circumscrie acestui adevăr esențial al creatorului care *numai* prin scris își „asumă destinul“ și își trăiește epoca ; pentru el, „a scrie e o necesitate interioară“, orice carte devenind astfel „o încercare de a descoperi o estetică a trăirii“ : această identitate dintre trăire și literatură, care se manifestă în și prin transferul de calități de la un termen la celălalt, constituie „miza“ convorbirilor cu Florin Mugur și mecanismul care guvernează succesiunea vîrstelor prozatorului Paul Georgescu. Iar dacă *Vîrstele rațiunii* oferă prin vocea scriitorului calitatea și reperele esențiale ale acestei identități, romanul *Coborînd* (1968) o face prin intermediul vocii personajului ; scriitorul și eroul său vorbesc la fel, unul se confesează lui Florin Mugur, celălalt sieși și însoțitorului (cititorului) său : pentru personajul din *Coborînd*, literatura este *tentație, plăcere, necesitate a exprimării, catharsis* și descîntec de alungat înfățișările diforme ale întunericului, *suferință, armă,* calea trecerii de la contemplație la *acțiune*. Literatura ca act de exasperare, dar și ca necesitate lăuntrică este, pentru cel care o scrie sau o trăiește citind-o, *pharmacos ;* bucuria și suferința textului devin, de aici, constante ale prezenței scriitorului și ale manifestării personajului său : Matei Poenaru scrie *O viziune a Paradisului,* Miron Poenaru coboară, prin scris, în infernul interior, pentru personajul din *Înainte de tă-*

cere (1975) nu e posibil „să începi o viață nouă, fără un caiet mare și intact alături", doctorul Dumitru Poenaru se duce în grădină „să citească în liniște despre suferințele umane", personajul-romancier Gabriel Dimancea din *Revelionul* (1978) și *Vara baroc* (1980) evaluează tot ceea ce trăiește ființa sa, căutîndu-și sinele înlăuntru și în afară, într-o „atracție, repulsie, într'un balans baroc", pentru ca personajele din *Solstițiu tulburat* (1982) să-și dezvăluie traiectul destinului lor sub semnul unei adevărate „fatalități literare" ; pentru Paul Georgescu și personajele sale, scrisul și lectura literaturii înseamnă *trăirea* existenței înseși.

De la volumul de debut în proză, *Vîrstele tinereții* (1967), pînă la ultimul roman, *Mai mult ca perfectul* (1984), scrisul lui Paul Georgescu trasează liniile devenirii unui spațiu continuu constituit sub semnul identificării dintre *viață* și *carte* : „a scrie înseamnă a exista", declară personajul din romanul *Înainte de tăcere,* precizîndu-și astfel propriul statut existențial, precum și pe acela al creatorului său. Eul reprezintă subiectul, iar nemulțumirea de sine, suferința — obiectul cărților lui Paul Georgescu ; resortul declanșării autoanalizei (textului) personajului este acel *cumul negativ* care, trasînd brutal limitele ființei, îi marchează definitiv destinul : măsura suferinței sale este acel „dolorimetru cu metronom", simbol al durerii provocate de ceilalți, dar și al teroarei scurgerii timpului. Totul se desfășoară aici ca într-un roman polițist în care perspectiva se inversează : nu interesează detectivul, nici ucigașul, ci victima care caută cu disperare momentul erorii. Această dinamică a evoluției personajului este re-prezentată în narațiune, mai întîi, printr-o anume modalitate de tratare a spațiului exterior. Elementele acestuia se dispun în trei categorii, deosebite din perspectiva funcționalității lor în text : *indici, indicatori* și *avertizori.* În prima categorie, a indicilor, se înscrie *peisajul* exterior a cărui dezordine o anunță pe aceea umană, interioară. Peisajul devitalizat, pluvial din *Vîrstele tinereții, Doctorul Poenaru* (1976) și *Coborînd* sau cel canicular din *Vara baroc, Siesta* (1983) și *Mai mult ca perfectul* constituie un astfel de indiciu, ambiguu dar sugestiv, anticipînd substanța și sensul eve-

nimentelor care vor fi povestite. Din cuprinsul celei de-a doua categorii, a indicatorilor, aș semnala, în primul rînd, *camera*. Spațiu închis, realizînd doar o legătură mijlocită cu exteriorul, camera este o supradeterminare a celui care o locuiește, îl exprimă dar, în același timp, îl oprimă. În *Coborînd*, de pildă, în camera lui Miron Poenaru se află un birou cu o „suprafață intelectuală" și cinci biblioteci ; spațiul este o oglindă a personajului pentru că, iată, biroul, hîrtia și cărțile sînt singurele certitudini, iar energia creației este superioară celorlalte forme care „sunt dar nu se văd" : organizarea încăperii obligă personajul la scris, dezvăluie cu o clipă înainte preocupările locatarului ei. *Camera opresivă* din *Coborînd* devine o *cameră agresivă* în *Înainte de tăcere :* becul care arde permanent, ușa de metal care nu poate fi deschisă decît din afară, ochiul intrusului care observă totul printr-un „iuda", peretele cu un brîu roșcat, în nuanța ploșniței strivite, cimentul de culoarea șobolanului mort, fereastra așezată prea sus, lipsa cărților conturează celula, simbol al agresivității. Tot astfel, în secvența care deschide romanul, *Doctorul Poenaru* naratorul descrie o cameră, de această dată *neutră :* „Camera, fără ferestre, era întunecoasă, dar răcoroasă vara și ferită, iarna, de geruri și crivăț, astfel că alcătuia un mediu vătuit, neutru și constant." Această „neutralitate" a spațiului este și a personajului pînă la finalul romanului („Închise fereastra, traversă holurile, ieși în verandă. Deschise ușa") cînd, prin ieșirea din spațiul închis, neutru, suficient sieși, ajunge la clipa dorită a realizării opțiunii. Funcția esențială a indicilor și indicatorilor, aceea de *a indica* prin sugestie sau gest, este amplificată de elementele celei de-a treia categorii amintite, a avertizorilor. Aceștia constituie repere ale spațiului exterior (peisaj sau cameră) care se transferă în planul interior, subiectiv, devenind obsesii ale eului : acoperișul roșu, blocul veșnic întunecat din fața ferestrei, cărțile, oglinda, reprezintă asemenea obiecte-obsesii care avertizează cititorul asupra calității și sensului proceselor psihologice pe care le traversează personajul.

Destinul acestuia evoluează în limitele unui raport tensional care se creează între *principiu* și *realitate ;* distanța care separă cele două repere, ipostaze ale corela-

ției mai generale ce se stabilește între esență și aparență, marchează definitiv statutul personajului : ecuația lor existențială este enunțată încă de la nuvelele din *Vîrstele tinereții*. Astfel, pentru doctorul din *Vizite,* o prefigurare a lui Dumitru Poenaru, valoarea umană se definește doar prin raportare la Viață și Moarte, în timp ce visul lui Matei Poenaru din *O viziune a Paradisului* este deplina libertate interioară și socială. Tînărul profesor din Sarica vizează esența, principiul, fiind însă vulnerabil la asaltul concretului, al vieții care impune compromisul. Destinul lui Matei Poenaru, pentru care *a fi* înseamnă *a nu avea,* se desfășoară sub semnul acțiunii determinismului social ; el este fiul Arhitectului, primește periodic de la acesta o sumă importantă de bani cu care își „plătește" libertatea, averea tatălui său distruge prietenia cu Dan ce căpătase, printr-un efect de perspectivă, calitatea unei sinteze a adolescenței : imposibilitatea de a-și apăra himera de otrava compromisului îl conduce, în cele din urmă, la eșec : „Libertatea mea interioară e determinată, a fi se baza pe a avea". Viziunea Paradisului său este una a fluenței continue, a transparenței, a mișcării fără efort, a eliminării suferinței opțiunii, mereu în căutarea imobilității iluzoriei zone a conceptelor. Și pentru doctorul Dumitru Poenaru, trecutul reprezintă lanțul viitorului, pulverizîndu-i visele de libertate : „datoriile trecutului", permanenta criză financiară, anulează iluzia libertății absolute, trecutul negînd astfel aspirația intimă a ființei. Tot așa, Gabriel Dimancea este învins de obligațiile morale pe care le are față de conu Pribegeanu, protectorul mamei sale, tocmai atunci cînd se hotărîse să părăsească terenul alunecos al vorbelor pentru acela, ferm, al faptelor. Două sînt efectele acestei neputințe de a rezolva opoziția tranșantă dintre principiu și viață, libertate și determinism : *„existența ca somn întrerupt"*, instalarea unei „amețeli a sentimentelor", provocînd acea „beție de a fi" numai prin simțuri (Matei Poenaru, personajul din nuvela *Pilaf,* Adrian și bătrînul jude din *Vacanța)* și „belferizarea" care înseamnă acordarea unei valori compensatorii ideilor și amînarea *sine die* a momentului opțiunii. Majoritatea textelor lui Paul Georgescu urmăresc reconstituirea unei biografii a „belferului", a cărei dimensiune

esențială este *așteptarea activă*. În așteptarea acelui ceva care să tulbure cenușiul cronic și amorf al după-amiezelor platoneștiene, Gabriel Dimancea și prietenii săi vîntură idei la cafiné Sumbasacu, la magazinul *Peștișorul de aur* sau la restaurantul *Chifteaua ideală,* risipindu-se în discuții sterile purtate la masa cafenelei pe care personajele din *Vara baroc,* ca și cele din schițele lui Caragiale, o confundă cu agora antică. În toate narațiunile lui Paul Georgescu, aceasta fusese ipostaziată prin intermediul *cercului de prieteni :* Sandu, Mircea, Adrian, Gaius din *Vizite,* Valentin, Tică, Marcel din *O viziune a Paradisului,* X, Y, Z din *Coborînd,* Toma, Vasile, Eugen, Matei din *Înainte de tăcere,* conu Alecu, Mircea Voican, Bîtcă, Pascal din *Doctorul Poenaru,* Radu, Emil, Vlad din *Revelionul,* Victor, Sănducu, Dogaru, Tiberiu, Milan din *Vara baroc* reprezintă pentru personajele focale reperele definitorii ale propriei lor personalități. Certificatul calității umane a ființei nu poate fi validat decît prin această confruntare cu ceilalți : omul în relație cu sine este, mai întîi, un om în relație cu celălalt.

Naratorul nu urmărește *persoana,* ci *figura* personajului, care se constituie ca o rețea impersonală de simboluri ascunse sub numele propriu. Acesta devine un instrument de schimb care permite substituirea unei unități nominale cu o serie de semnificați : Gabriel Dimancea, Matei și Miron Poenaru sînt niște răzvrătiți care nu au însă forța împlinirii practice a opoziției teoretice față de o anume textură socială, Milan, avocatul fără clienți, și Agaton, poetul fără geniu, poartă masca dezabuzării în spatele căreia se ascund niște suflete hărțuite de imposibilitatea exasperantă a realizării opțiunii, Dogaru, venerabilul director al liceului din Platonești, și esteticianul Pausanias încearcă să-și ascundă cu grijă perversiunile. Personajul este un produs dar și un mecanism combinatoriu, persoana sa putînd fi substituită oricînd cu o alta, cu condiția ca suma semnificaților care conturează figura vizată de narator să rămînă constantă. Această sumă a semnificaților constituie un tip uman, caracteristic pentru o anume categorie socială prin care prozatorul reconstituie o întreagă epocă istorică. Constelația de destine pe

care o propune proza lui Paul Georgescu adună în ea întreg universul politic și social al perioadei interbelice. În *Coborînd,* sub travestiurile platoniciene de la banchetul lui Agaton, de pildă, se pot ghici ușor tipurile umane re-prezentînd partidele politice sau clasele sociale și lupta intereselor lor. „Am încercat să păstrez, să evoc o anume calitate a umanului, o anume atmosferă irepetabilă, ce și ea a dat o măsură a epocii, a omului, măsura tuturor lucrurilor", spune personajul-romancier din *Înainte de tăcere,* plasîndu-și propriul destin la punctul de convergență al temperamentului cu politicul : existența individului este măsura timpului istoric pe care acesta îl parcurge. Vieți neepice în „tîrguri unde se moare" — aceasta ar fi una dintre posibilele propoziții sintetice referitoare la proza lui Paul Georgescu ; numai că existențele aparent amorfe, desfășurate în „locuri unde nu se întîmplă nimic" (Amara, Sarica, urbs Ialomitensis, Platonești) oferă măsura exactă a epocii reconstituite, iar în tîrgurile „aproape neînsemnate, zvîrlite excentric pe harta țării", în care „e exclus să se petreacă vreodată o dramă", se întîmplă Totul, istoria adică. Sub haina, gesturile și „leorbăiala" belferilor, ale „fripturiștilor", ale „chiaburilor intelectuali" se insinuează acel „sens tragic al evenimentelor" aparent anoste care tulbură formula stabilității precare a acestor „băieți deștepți, cu lecturi și replică". Destinul lui Gabriel Dimancea sau acela al lui Matei Poenaru repetă, în fapt, tragedia omului modern care trăiește între moartea lui Dumnezeu și aceea a lui Pan, încercînd să-și depășească suferința prin conștiință.

„Rostul literaturii nu e de a prezenta o avalanșă de fapte dramatice, din ce în ce mai spectaculoase, pînă la cascada finală (despre asemenea fapte ne informează ziarele, memoriile oamenilor de acțiune, cărțile de istorie), ci de a explica modul anume în care faptele spectaculoase, sau deloc, s-au întîmplat, și mai ales de ce nu cineva, dintre atîtea posibilități de acțiune, teoretic infinite, și-a ales-o tocmai pe aceea pe care și-a ales-o, iar nu pe oricare alta dintre ele, de ce, în ultimă instanță, cineva a evoluat într-un anume fel, dintre atîtea posibile". Acest fragment din romanul *Revelionul* pune în evidență opțiunea prozatorului pentru un anume tip de povestire în care

interesează mai puțin *ce* se întîmplă și mai mult *cum* se produc evenimentele. Receptarea adecvată a acestor texte, pentru care epicul constituie planul secund al narațiunii, presupune o lectură activă, totdeauna atentă la acțiunea resorturilor ascunse care condiționează opțiunile personajelor ; acceptînd pactul propus de narator, presupunînd renunțarea la acel fir conducător al lanțului evenimențial, cititorul trebuie să-și asume un anume registru al lecturii, corespunzător schemei compoziționale a textului. Romanele de acest tip nu pot fi povestite, „fabula" lor firavă va fi repede uitată ; prim-planul lecturii este ocupat de personaj, al cărui nume va fi investit cu o sumă de calități, iar etapele evoluției sale reprezintă, în fapt, reperele care rămîn după ce ultimul cuvînt va fi închis definitiv sau temporar ușile lumii povestite.

Elementul care realizează coeziunea deplină a romanelor lui Paul Georgescu este *numele propriu*. Vorbind despre Gabriel Dimancea, Milan, Iulia, Tiberiu sau Dogaru, povestitorul nu urmărește — cum observam mai înainte — *persoana*, ci *figura* personajului. În virtutea acestui principiu de construcție epică, personajul devine un mecanism combinatoriu, persoana sa putînd fi oricînd substituită cu o alta, condiția rămînînd aceea de a nu se modifica suma de calități din „spatele" numelui propriu : persoana poate să se schimbe, dar figura trebuie să rămînă aceeași. Iată, de exemplu, cazul romanelor *Revelionul* și *Vara baroc ;* cuplul Tiberiu-Corina din primul roman este înlocuit în cel de-al doilea cu perechea Milan-Riky Riky, păstrînd însă aceeași dinamică a relațiilor conjugale : femeia, rob al fenomenului, nu visează decît la momentul cînd va reuși să-și smulgă bărbatul din empireul abstracțiunilor pentru a-l implanta definitiv într-o carieră sigură din planul social, aducătoare de confort, „lux, calm și voluptate" ; „eminența cenușie" a Platoneștiului din *Vara baroc* adună calitățile atoatecunoscătorului Gică și ale vicleanului Monel din *Revelionul ;* Gabriel Dimancea schimbă cercul de prieteni pentru a regăsi aceleași figuri sub nume noi : Radu, Emil, Vlad, din primul roman pot fi redescoperiți în Victor, Sănducu, Dogaru, din cel de-al doilea ; Iulia însumează toate calitățile personajului feminin din *Vara baroc :* Dorința, nepoata lui Maltezi sau

văduva pe care o vizitează Gabriel și Milan pot reface figura absentă a soției lui Dimancea. Deplina continuitate între cele două romane se realizează, așadar, nu numai prin intermediul personajului focal, ci, mai ales, la nivelul acestui transfer de calități, corespunzător unei structuri de adîncime a narațiunii.

Locul în care se desfășoară acțiunea celor două romane este Platonești ; o noapte a anului 1924 în *Revelionul* și luna august din vara anului 1926 în *Vara baroc* precizează coordonatele timpului povestit. Existența în spațiul orașului provincial este, aparent, apatică, uniformă, amintind de dinamica vieții din sadovenianul loc unde nu se întîmplă nimic sau de „tîrgurile unde se moare", pentru a relua sintagma lui Cezar Petrescu ; în spatele acestei cortine a plictisului balcanic se ascunde însă agitația specifică marilor schimbări. Limitele acestui imperiu al banalității nu pot fi depășite decît prin angajare pentru că dimensiunile ființei aspirînd la completudine sînt identice cu acelea ale dorințelor și obiectivelor propuse. Aceasta presupune renunțarea la trecutul marcat de suferință și opțiunea pentru viața prin și în prezent ; după criza erotică provocată de plecarea Iuliei, Gabriel Dimancea descoperă eternitatea clipei, voluptatea de „a trăi ceea ce trăiești". Această foame de prezent traduce necesitatea certitudinilor între ambiguitățile trecutului și virtuțile viitorului ; între ficțiunea derizorie, hrănită din amintiri sau vise și frenezia concretului, personajul alege a doua soluție, trăirea clipei care singură poate oferi sentimentul de „a fi în eternitate". Șovăielile, lipsa axului existențial sînt efectele acțiunii acelei perspective inversate prin care ființa se raportează la valorile realității obiective ; reperele care guvernează destinul uman își substituie reciproc calitățile în funcție de o anume conjunctură : minciuna poate deveni adevăr, virtutea — viciu, ceea ce este frumos devine urît. Experimentul existențial pe care îl presupune trăirea clipei este urmat de comentarea lui. Traiectul care se stabilește între momentul producerii experimentului și cel al comentariului conturează unul dintre mecanismele de elaborare a textului și, totodată, o modalitate de manifestare a personajului în narațiune : „Experimentez puțin și comentez mult", aceasta este „de-

viza" lui Gabriel Dimancea : cel de-al doilea termen al formulei prin care se autodefinește personajul, comentariul, reprezintă premisa supraviețuirii sale după toate compromisurile care l-au condus la eșec și, în aceeași măsură, comentariul reprezintă nucleul care naște textul romanului.

În multe privințe, romanul *Solstițiu tulburat* este un *text de experiment* pentru Paul Georgescu, întrucît el constituie o sinteză a ceea ce a scris prozatorul pînă în 1982, dar și o reacție a criticului care își strecoară subtil comentariul asupra unor cărți consacrate ale literaturii noastre *(Ciocoii vechi și noi, Tănase Scatiu, Enigma Otiliei)*; mai întîi, în Daniel Nistor, personajul central din *Solstițiu tulburat,* se pot recunoaște protagoniștii din *Doctorul Poenaru* și *Coborînd,* Gabriel Dimancea din *Revelionul* și *Vara baroc,* iar acțiunea se consumă în „Castelul" Seitanilor din preajma Platoneștilor, din acest punct de vedere romanul putînd fi situat înaintea textelor amintite pînă aici ; comun întregii creații epice a lui Paul Georgescu este tipul belferului, privit de scriitor cu simpatie dar și cu distanță ironică : consecvent cu sine și cu personajul său, Paul Georgescu oferă dreptul la existență literară unei categorii sociale, specifică perioadei interbelice, sporadic abordată însă de proza noastră. În *Solstițiu tulburat,* Daniel Nistor, Dida și Victoraș sînt reprezentanții tipului social amintit ; nimic nou, pînă aici, numai că pe Daniel îl cheamă și *Felix,* fata iubită de acesta se numește *Otilia* care, inevitabil, va pleca cu Leonida *Pascalopol,* gazda sa este *Dinu* Seitan a cărui fiică este *Tincuța,* vizată, cum știm, de intențiile matrimoniale ale lui *Tănase* Sotirescu, iar povestea „Castelului" se leagă de amintirea lui *Andronache* care o iubește cu patimă pe *Kera Ana, Duduca* ; așadar, personaje „vechi" în cadre noi ; și în cadrele noi evoluția firului epic se păstrează întocmai, dar „modelul" este transformat surprinzător : Tănase Scatiu Sotirescu este îndrăgostit de Tincuța, gospodină, cu simțul realității, atrasă de agresivitatea masculină a pretendentului, făcînd parte „din categoria nasoalelor plăcute" care găsesc timp să „proustianizeze" (la întîlnirea cu prietena Onița „mîncăm madlene, bem ceai, ne mai aducem aminte... mai bîrfim un pic...", se destăi-

nuie ea lui Daniel), iar ciocoii vechi (Dinu Seitan) și ciocoii noi (Tănase Sotirescu) se întîlnesc aici sub semnul aceleiași „concepții“ despre cei care le asigură „huzurlîcul“.

Trei personaje cunoscute sînt convocate pentru a ilustra trei categorii sociale : Dinu Seitan („ciocoiul vechi“, omul secolului trecut), Tănase Scatiu Sotirescu („ciocoiul nou“, omul secolului douăzeci, „veacul mișcării, al întreprinzătorilor cu umeri lați și cefe groase“) și Leonida Pascalopol („burghezul gentilom“, un „om al capitalului“). Pe ei și, mai ales, concepțiile lor are a le cunoaște studentul medicinist Felix Daniel Nistor în „unitatea de loc“ (Castelul lui Dinu Seitan) și mica „unitate de timp“ (solstițiul unuia din primii ani ai acestui secol) pe care i le pune la dispoziție naratorul ; studentul, venit aici pentru a-și procura mijloacele necesare continuării studiilor, învață în cîteva zile tot ceea ce a însemnat secolul abia apus și află tot ceea ce anunță zorii noului veac, conturînd cu exactitate „situația“ *sa* care este însă și „a mii de tineri încordați, repeziți înainte, ei neavînd de ales între un înainte doar mărginit de nimic, tensiune extremă a desperării. Fără tragere îndărăt posibilă sau cotire (în hău ?)“ : acel *„înainte“* era reprezentat atunci și acolo de „oamenii capitalului“ (negustorul Leonida Pascalopol, întreprinzătorul Tănase Sotirescu, bancherul Nicu Iatan), față de care tînărul Daniel manifestă opoziția definitivă a celui trăit în lipsuri, *„îndărăt“* nu se poate întoarce pentru că are, în conu Dinu Seitan, imaginea boierului falit dar cu „ifose“, supraviețuitor derizoriu al unei lumi apuse, iar *„cotirea“* nu l-ar putea îndrepta decît spre „tărîmul nesigur mișcător al năzărelii“. Între aceste repere, Daniel asistă în cele cîteva zile la desfășurarea unui adevărat basm, „adaptat“ la capitalism, într-o lume cu Cenușăreasa, Împăratul Verde, Făt-Frumos, Cosînzeana, Zmeul, Zgripțuroaica, guvernată însă de cu totul alte legi.

În Castelul lui Dinu Seitan totul se vinde și se cumpără ; Leonida Pascalopol dă galbeni falitului Dinu Seitan „cumpărînd-o“ astfel pe Otilia, Tănase se oferă să refacă starea materială a aceluiași în schimbul Tincuței, iar de bunul mers al acestor afaceri depind și opțiunile politice ale personajelor (dacă primește fata, Tănase se înscrie la conservatori, dacă nu, la liberali) : este aici, în rezumat,

întreaga viață socială și politică a începutului de secol, supusă unei satire dintre cele mai percutante prin vocea „pamfletarei" Lizica sau prin intermediul comentariului lui Daniel și al lui Dida. În dialogurile acestora din urmă se adună, de altfel, problematica majoră a romanului lui Paul Georgescu ; Daniel și Dida re-prezintă două moduri de a fi ale intelectualului, cu principii deosebite ; studentului medicinist îi trebuie *„voință,* voință și iar voință !", în timp ce pentru Dida, „vlăstar șubred dar rafinat al luxului în huzurlîc, cultivînd măsura și nuanța și armonia ideilor delicate", principiul de viață suprem este *plăcerea ;* acelui „farmec al trăirii în sine", de care se pătrunde Dida, Daniel Nistor îi răspunde cu o faustică dorință de cunoaștere, la care se adaugă un anume „complex al tatălui" pentru că, iată, „chiar cînd nu imităm imaginea tatălui, vrem să-l egalăm, cel puțin...", spune viitorul medic : dacă pentru Dida totul pare a fi clar, iluminat de bucuria lui „a fi în sine", pentru Daniel, destinul are consistența ceții, a spațiului în perpetuă metamorfoză, încercînd să „semnifice chinuit și halucinat". În fața ciocoilor vechi și noi sau a oamenilor capitalului, „intelectualii" Daniel și Dida nu au decît statutul unor parteneri de discuții, „umiliți și obidiți" și ei în planul social, urmînd mișcările galbenilor, niciodată cunoscute lor ; acestei inadecvări la structurile unei realități agresive, de tipul „care pe care" sau „cine dă mai mult cîștigă", Daniel Nistor îi răspunde păstrînd întreagă libertatea de a se forma pe sine ca om al acestui secol „din sinteza biruințelor creatoare și parțiale de pînă acum" : libertatea de a visa la ceea ce va deveni cu dorința de a păstra intactă condiția intelectualului care „trece prin toate, numai că el se întreabă la orice — DE CE ? — și face o teorie cu care, chiar de nu rezolvă nimic, înnobilează viața".

Cu romanul din 1983, *Siesta,* Paul Georgescu se întoarce la un spațiu epic al cărui contur fusese schițat în nuvela *O viziune a Paradisului* din volumul de debut și trasat definitiv în *Revelionul* și *Vara baroc :* Sarica și Platonești sînt numele fictive ale unor locuri cît se poate de reale, desemnînd prin ele însele o arie geografică (Bărăganul de lîngă Dunăre) și un hotar spre care spiritul

se întoarce mereu, obsesiv, pentru a-și căuta aici vîrsta scrisului, a tinereții și a rațiunii sale. Nu doar teritoriul epic, ci și modelul uman al personajului central amintește de cărțile anterioare pentru că, iată, Andrei Crețeanu este ultimul venit într-o serie tipologică deschisă de Matei Poenaru *(Vîrstele tinereții)* și definită de Gabriel Dimancea *(Revelionul* și *Vara baroc)*. Și totuși Andrei Crețeanu se deosebește mult de ceilalți membri ai „familiei" sale. Să ne amintim : „mezinul" și „fratele mijlociu" își dezvăluiau existența sub semnul imposibilității de a-și apăra himera libertății absolute de otrava compromisului, eșuînd în Sarica sau în Platonești întrucît viziunea „paradisului" lor era una a fluenței continue, a transparenței, a mișcării fără efort, a eliminării suferinței opțiunii, totdeauna căutînd într-un „balans baroc" imobilitatea zonei „pure" a conceptelor ; și mereu verigile determinismului social le pulverizau visele de libertate. Andrei Crețeanu are însă statura unui luptător ; a atacat în presă pe liberalii lui Brătianu, a refuzat înregimentarea în vreun partid politic din convingerea că oricare dintre acestea este, de fapt, o cutie cu jucării mecanice acționate de resortul marelui capital, a luptat în primul război mondial și a venit în Sarica pentru a încerca aici o existență la limita compromisului : faptul că sfîrșește sub loviturile de bîtă ale unor „haidamaci" plătiți de poliție, de primar, de partidul „Dreptății" sau poate de șeful „bătăușilor" care încep să-și facă simțită prezența atunci, în 1926, instalînd și în Sarica teroarea legionară, se datorează tocmai refuzului compromisului politic și social. Profesorul Andrei Crețeanu nu vrea să facă parte nici din partidul „Dreptății", nici din acel al „Justiției", nu acceptă să vîndă sau să cumpere — legea acelor locuri și acelui timp —, nu dorește nici „colaborarea" cu angrosistul Topalian și nici aceea cu inspectorul de poliție care caută „revoluționari" : Andrei Crețeanu este victima unei dispute a cărei miză este omul însuși.

Dar să vedem mai de aproape ce este Sarica și cine sînt cei care locuiesc aici. Fosta cetate romană Carsium din vecinătatea celor mai vechi munți din Europa este un loc pustiu, toropit de vipie, cu oameni lingavi, mereu nădușiți de căldură, mișcîndu-se alene de la o cîrciumă

la alta, printre muște, ghiozuri și închinîndu-se zeiței atotputernice care este siesta : „la diuseor dă la vi" — iată ceea ce caută și, culmea !, găsesc cei din Sarica. Pustiirea vechii cetăți este o sugestie a vidului existențelor pe care le adăpostește, a „vidului istoric", dar și un avertisment al lecturii : cititorul se întreabă ce se află dincolo de arșiță, ce ahturi și patimi omenești se ascund sub nisipul acestui „deșert", iar etapele cunoașterii sale sînt abil „regizate" de naratorul textului care are în vedere o anume modalitate a devenirii *relației sociale* : „mai întîi pare simplă, pe urmă se complică, la sfîrșit ajunge de nu mai înțelegi nimic". În calmul dezolant al siestei se instalează repede coșmarul, iar personajul este „înșelat" (ca și cititorul), nemaiputînd deosebi „ce era primejdios cu adevărat de ce era hilar, aparență și sordid". Sarica, locul unde se poate ajunge la „disoluția timpului", reprezintă „cetatea vie" a vremii, adunînd între casele și străzile sale derizorii o lume diversă, aflată în plină luptă pentru putere și bani — cele două „ținte" ale oamenilor trăind în societatea deceniului trei : în tîrgul amorțit de tihna siestei, se comit crime, se fac intrigi, trafic de stupefiante și tranzacții „en gros", se discută aprins politică, se dau pronosticuri, au loc anchete, urmăriri, se consumă drame, se mănîncă vîrtos și se vînd (cumpără) fete de măritat : o lume cu viața ascunsă dar atît de „exemplară" pentru acel timp.

Siesta este, în primul rînd, o *satiră socială*, fapt care individualizează acest roman al lui Paul Georgescu între celelalte cărți ale sale ; o satiră care amintește de virulența scrisului caragialian în a cărui „tradiție" se înscrie atît prin procedeele folosite, cît și prin tipurile umane luate ca exemple. Iată, de pildă, pe *Mitică* al lui Paul Georgescu ; „simpaticul" personaj caragialian păstrează cîte ceva din structura cunoscută (dezinteresul, *calculat* însă, pentru avere), căpătînd ambiția și „lustrul" unui Lică Trubadurul (din romanele ciclului *Hallipa* al Hortensiei Papadat-Bengescu), devenind, în sfîrșit, *primar*, dar rămînînd pentru totdeauna ceea ce a fost : Mitică. „Filiera" literară este, în fapt, o filieră socială ; Mitică din Sarica anului 1926 este unul pe măsura lumii în care trăiește : el a ajuns să reprezinte „Autoritatea", după ce

fusese „băiat nostim“ (la Caragiale) și „soțul unei prințese“ (la Hortensia) : omul s-a schimbat o dată cu textura socială în limitele căreia evoluează. El vorbește, pe alocuri, ca „strămoșul“ caragialian („Dacă eu decid, atunci hotărăsc : se amînă totul pînă în toamnă cînd se numără bobocii“), gîndește, deseori, ca Lică, dar făptuiește pe măsura liderului partidului „Dreptății“ și a primarului urbei de pe Dunăre. Lîngă Mitică se află, apoi, „madamele“ Popescu și Piscupesco, cu nume schimbate și, desigur, cu ambiții noi : Marioara și Eugenia. Mai sînt domnul Eftimiu, Jantea (șeful opozițiunii, al partidului „Justiției“) — *persoane* pentru alte *personaje ;* toți aceștia reprezintă o realitate „postmiticistă“, aceea a anilor '20. *Ca ei* și parcă în același timp *cu ei* vorbesc cîteva personaje „de azi“ : o familie vizionînd un serial t.v. despre primul război mondial (dramatizare după romanul *Siesta)* prilejuiește naratorului abordarea *duratei istorice* care topește toată realitatea de atunci, micșorînd-o, aducînd-o pînă la pragul ridicolului. Ceea ce dovedesc aceste secvențe ale cărții este longevitatea unui stil de viață aparținînd unei anume categorii intelectuale și sociale : ceea ce rămîne este *atitudinea* față de faptele și oamenii trecutului, chestie de judecată și de gust, nu de silință — vorba lui Creangă.

Alături de aceste fapte și de acești oameni trăiește Andrei Crețeanu, profesorul a cărui textură interioară este un amestec de romantism și pragmatism, care trebuie să fie a intelectualului acelei epoci ; existența sa pendulează între *idee* și *trăire ;* primul reper se conține în „Caietele Doctorului“ (textul secund, comentariul romanului), iar calitatea celui de-al doilea este dezvăluită de viața personajului. Ceea ce caută Andrei Crețeanu este „sensul existenței în vizibil“, iar povestea sa este aceea a *experimentării* adevărului și a refuzului de a accepta ceea ce îi oferă societatea. Rîsul este semnul libertății sale, iar cunoașterea de sine este elementul ordonator al lumii confuze în care viețuiește ; Andrei Crețeanu este *cealaltă* măsură a timpului, opusă aceleia reprezentată de Mitică, luciditatea și dorința recunoașterii *exacte* a ceea ce se vede, a vieții, confruntîndu-se cu duplicitatea, cu falsul politic, cu crima și cu ridicolul. *Siesta* este cartea care satirizează o lume de care ne despart mai bine de cinci-

zeci de ani, dar ale cărei urme se mai pot recunoaște încă între Miticii, Marioarele și Eugeniile unei categorii umane azi periferice, ieri — alcătuind nucleul unei societăți.

„Noi trăim o epocă antiepică fiindcă societatea nu generează caractere, adică niște conflicte violente. Conservativii sunt progresivi, iar aceștia sunt conservativi. E o societate profund nedreaptă, în care luxul a trei mii se plătește cu mizeria a șaizeci la sută și cu sărăceala spoită a celorlalți, dar toți știu asta, toți vor o schimbare, chiar cei mai privilegiați, dar nimeni nu încearcă nimic, nici cei mai oprimați nimic (...) Trăim într-o lume stagnantă care putrezește, conservatoare dar rușinată de reacționarism și privilegii, în care nimeni nu are curajul acțiunii (...) Idei există, dar nimeni nu le ia în serios ; pasiuni există, dar jigărite și paraponisite. Trăim în lumea moftului și moftul nu generează nici epopee, nici tragedie, moftul dizolvă caracterele, teșește conflictele, meschinizează pasiunile (...) Singura salvare, în asemenea epoci, rămîne spațiul interior. Trebuie să-l descoperim, să-l explorăm. Spațiul interior ! Pe el nu ni-l ia nimeni.“ Acestea sînt caracterele și atributele epocii din *Mai mult ca perfectul ;* ca și în alte romane anterioare, timpul istoric se plasează și aici în primii ani ai secolului XX, atunci cînd — pentru a relua termenii lui E. Lovinescu — forțele „reacționare“, care au dominat veacul încheiat, sînt încă destul de active, iar forțele „revoluționare“, care vor determina în chip decisiv configurația acestui secol, se află la începutul constituirii lor ; aparența este, așadar, aceea a unui loc și a unui timp în care nu se întîmplă nimic — *lumea stagnantă* —, dar realitatea pe care o vizează romanul depășește acest cadru și *dezvăluie* zbuciumul dramatic, confruntarea celor două forțe, eșecul definitiv al „conservativilor“ și izbînda „progresivilor“ anunțînd profilul viitor al veacului. Paul Georgescu alege drept teren al acestei confruntări politice, ideologice și sociale orășelul Huzurei, pierdut în orizontul Bărăganului, vara, copleșit de vipie și iarna, cutreierat de viscol ; departe de „lumea dezlănțuită“ a Capitalei și încă departe de vacarmul comercial al Brăilei, Huzurei nu este un loc tocmai liniștit pentru că, iată, aici se petrec, într-un scurt interval de timp, două crime dintre cele mai spectacu-

loase, atentate adevărate și simulate, se naște un poet, se fac intrigi, se cumpără și se vinde conștiință, se fac proiecte, se discută politică, se mișcă forțe sociale care pregătesc răscoala din 1907 : Platonești (în *Revelionul* și *Vara baroc)*, Sarica (în *Vîrstele tinereții* și *Siesta)* și acum Huzurei — acestea sînt locurile care conturează geografia spațiului epic din proza lui Paul Georgescu, *locuri-oglindă* ale epocii și istoriei acesteia, mult mai pregnante din punct de vedere romanesc decît textura marilor orașe, a cărei investigație cere apelul la procedeele specifice romanului-frescă : „micile" evenimente consumate în insignifiantul Huzurei spun cu mult mai mult decît „marile" jocuri politice din cabinetele ministeriale ale Capitalei timpului.

Dar pentru că timpul istoric se măsoară prin valoarea indivizilor, prozatorul și-a construit romanul pe sensurile de evoluție ale confruntărilor de „caractere", jocul protagoniștilor reprezentînd mecanismul esențial al textului, modul punerii în pagină a „intrigii" și constituirea problematicii majore a cărții. Prin magistratul Miron Periețeanu, autorul abordează „caracterul" intelectualului acelei vremi, insul „problematic", a cărui existență se desfășoară între necesitatea *„angrenării"* în social și ispita *retragerii* în spațiul interior ; la patruzeci de ani, Miron, ca și Andrei Crețeanu din *Siesta,* își pierde „capacitatea de atac", dar și pe aceea „de a se apăra cît de cît", retrăgîndu-se în umbra și în cel puțin aparenta liniște a zonei interioare, acolo unde faptele își trimit doar *ecoul* și de unde ființa poate *contempla,* poate „idealiza" și analiza evenimentele din spațiul guvernat de vectorii sociali. Miron Periețeanu este însă un personaj tragic ; părăsit de Emilia din cauza nehotărîrii, a structurii sufletești esențial ezitante, neputînd finaliza o legătură în care a investit capital afectiv, cu toate semnele vîrstei „de mijloc" (patruzeci de ani este vîrsta de predilecție a personajelor din romanele în care miza o constituie analiza texturii umane), cînd — vorba lui Ibrăileanu — moartea începe să-și trimită crainicii, iar ființa se agață încă și mai cu spaimă de viață, măcinat de îndoieli, sceptic, trădat și umilit de vechiul amic devenit Ministru de Justiție,

Miron își făurește un ideal din acel spațiu interior în care caută semnele și sensul destinului său, experimentînd aici rezistența atributelor sale umane la impactul cu forțele exterioare. Copleșit de acțiunea stimulilor care se numesc Marcu, Matei, Luca, Emilia, Ioan, magistratul „se vinde“ lui Kakospiru, reprezentantul societății austriece *Ceres*, a cărei apariție la Huzurei ilustrează, într-un alt plan, intențiile Imperiului habsburgic de a-și anexa economic regiunile din sudul Transilvaniei pe care o stăpînea atunci ; între Miron și Kakospiru se semnează un „contract“, în care se vînd și se cumpără *calitățile* magistratului, un contact „simulat“ însă, asemeni celui dintre Chirică și Stan Pățitul dintr-o altă poveste : rostul acestei simulări este ieșirea din contemplare și încercarea de a se reintegra în *epicul* vieții, luînd parte la evenimentele acesteia : Kakospiru, asemeni vechiului Chirică, este resortul acțiunii sociale a protagonistului. Prozatorul a făcut din Miron Perieteanu placa turnantă a romanului său pentru că, iată, toate celelalte personaje se definesc prin raportare la *caracterul* acestuia ; Matei, tînărul nonconformist, în răspăr cu ordinea politică, încercînd să se identifice cu mișcarea socialistă, Marcu Chiriacescu, avocatul care caută angrenarea în disputele dintre conservativi și progresivi, voind să vadă cine va cîștiga pentru a opta oportun, Ioan, pentru care „a transforma orice problemă de viață într-una de intelect“ constituie însăși rațiunea și condiția sa existențială, Luca, poetul care caută „starea de bucurie“ ce nu datorează nimic, nimănui, doctorul Anghel cu viața sa „răvășită și soioasă“, chiar și figurile secundare — cele care alcătuiesc „fundalul“ și care dau „culoarea“ locului (moașa cu largile sale disponibilități erotice sau „tînăra copilă“ visînd la trăsurile, bulevardele și magazinele bucureștene) — toate personajele cărții se explică, se rostesc, se desemnează în funcție de ceea ce le „arată“ *oglinda* caracterului (poziției, opiniilor, sentințelor, gîndurilor) magistratului Miron Perieteanu. Simplificînd, structura textului se organizează în jurul a două *cupluri-pivot ;* Tache Generosu, victima atentatului și judecătorul Miron re-prezintă *narativul* și *comentariul* cărții, generînd *epica* sa, în timp ce Matei și Miron sînt *pasiunea* și *scepticismul*, forța „revoluționară“

și aceea „reacționară“ din al căror duel verbal se ivește problematica textului.

Acestui joc al caracterelor îi corespunde o anume distribuție a elementelor spațiului și a indicilor din „realitate“; *vipia* — structura stagnantă, „încremenirea“ — este durata scepticului Miron, în timp ce *viscolul* — haosul mișcării necontrolate — este al tinerilor Matei, Luca și Marcu: două vîrste și două atitudini prin două ipostazieri ale spațiului. Iar ceea ce unește aceste caractere atît de deosebite este *iluzia călătoriei*: ascensiunea socială (Marcu), nostalgia limitelor (Luca), alergarea cercului (Anghel), rătăcirea în zona interioară (Miron) — acestea sînt „formele“ călătoriei personajelor care, visînd drumuri sau parcurgîndu-le aievea, încearcă să descopere rostul lui a fi cu adevărat, a fi adică *în sensul* devenirii timpului istoric. În cei aproape douăzeci de ani, cîți au trecut de la debut, Paul Georgescu a reușit să impună o formulă narativă originală, un spațiu epic (Bărăganul de lîngă Brăila), a cărui geografie a mai fost explorată, dar *altfel*, de Panait Istrati, Fănuș Neagu, Ștefan Bănulescu și un *model* de personaj despre care se poate spune că îi aparține în exclusivitate; toate acestea se grefează pe un anume tip de text care îmbină modalități diverse, de la parodie și ironie pînă la parabolă și analiză psihologică, fapt care a făcut ca romanele sale să fie interpretate în chip foarte variat, mergînd de la „glazura“ umoristică pînă la *dimensiunea tragică*, ținta adevărată a prozatorului, zona de profunzime a cărților sale.

II. PROMOȚIA „IVASIUC"

ALEXANDRU IVASIUC

În planul organizării textului, al discursului narativ, încercarea de a contura acea zonă de contact a filosofiei și existenței impune prozatorului modalitatea eseistică : romanul care devine „eseu, adică încercare și mai ales un jurnal de gîndire" și al cărui obiect este „gîndirea însăși, și nu numai produsul ei finit" este *cartea-efigie* a lui Alexandru Ivasiuc, acea carte a cărei imagine se constituie din suma fragmentelor numite *Vestibul* (1967), *Interval* (1968), *Cunoaștere de noapte* (1969), *Păsările* (1970), *Corn de vînătoare* (1972), *Apa* (1973), *Iluminări* (1975) și *Racul* (1976).

Cel dintîi segment al operei lui Alexandru Ivasiuc se deschide, deopotrivă, către instanța *scriiturii* și către spațiul *trăirii* : „Prima dificultate începe de la titlu (...) Pînă acum nu mi-a fost frică decît de alții sau de altceva, și cu sentimentul acesta sînt obișnuit. Îmi place să cred că, expunîndu-mă pe hîrtie, voi deveni cel puțin în parte un altcineva, de care, chiar dacă-mi va fi frică, voi reuși să-l ocolesc. Mi-e frică însă de frica de mine însumi, așa cum am început să mă descopăr și cum nu mă știe și poate nici nu trebuie să mă știe nimeni" ; această *expunere pe hîrtie* înseamnă depășirea primei dificultăți, a pragului pe care ființa trebuie să-l treacă din zona trăirii spre cea a obiectivării prin scris : naratorul din romanul *Vestibul* se expune pe sine, oferind astfel primul contur al chipului protagonistului din întreaga operă și stabilind, totodată, mecanismul esențial al trecerii și petrecerii vieții în pagina cărții. Mai mult încă, fragmentul de început al celui dintîi roman structurează una dintre temele obse-

dante ale lui Alexandru Ivasiuc; *frica*, această — deocamdată — frică de sine, de acel „altcineva" pe care oglinda textului îl descoperă, desemnează un spațiu al cărui reper principal va fi sentimentul de incertitudine și insecuritate, efect al acțiunii elementelor agresive provenind din interiorul ființei, din preajma sa ori dinspre textura relațiilor sociale, amenințîndu-i locul și calitatea pe care i le conferă atributele umane. Față cu această realitate a manifestării fricii — cu atît mai agresivă cu cît ea nu se cristalizează, nu capătă o „re-prezentare" concretă în limitele existenței personajului —, ființa caută în pagina scrisă un mod al eliberării, din convingerea că orice este *numit* dispare întrucît numirea înseamnă luare în posesie, „asimilare", integrare în ordinea lumii; discursul, cartea care *devine* pe măsură ce se *des-face* obsesia, capătă această funcționalitate a reorganizării existenței înseși, între text și viața pe care o închide între liniile sale stabilindu-se o relație de geneză reciprocă. Scrisul își dezvăluie funcția catharctică prin înseși mărcile sale specifice; „dezghiocarea" pînă la atomizare a sentimentului care guvernează trăirile doctorului Ilea, analiza stărilor-limită, *precizarea* subiectului acestei analize, abordarea sa aproape științifică și, mai cu seamă, încercarea de *obiectivare* a obsesiei sînt „supapele" pe care scrisul le oferă, generos, trăirii. Secvențele din război — *exemplele* folosite de personajul-narator în analiza sa — sînt elementele constitutive ale acelei *frici „obiectivate"* care este, iată, *„frica absolută"*, adică „un spațiu gol chiar de expresie"; acolo unde se instalează acest „gol de expresie" încetează, în fapt, trăirea pentru că orice spațiu se „prezentifică" ființei umane numai în măsura în care el poate fi raportat la un sistem referențial propriu acesteia; căutarea „inexprimabilului" este o căutare a „minus-trăirii", spațiul gol de expresie semnificînd „minus-cunoașterea": doctorul Ilea își reîncepe existența prin cuvînt pentru a fugi mereu de ea prin refuzul expresiei. El găsește un organ specializat al fricii („un simț special, aflat în ceafă"), un avertizor împotriva a „ceva" care nu se dezvoltă din interior, ca un proces intim și nici nu vine dinspre planul relațiilor sociale, ca un efect al unei

conjuncturi „epice“ : frica este un „dat“ ce trebuie urmărit, analizat, trăit și apoi exorcizat prin scris.

Personajul lui Alexandru Ivasiuc se definește prin trăirea acestei relații tensionale dintre destinul și „datul“ existenței sale ; frica doctorului Ilea din *Vestibul* se circumscrie unei *matrici comune* care s-a elaborat în copilărie, în unul dintre acele jocuri în care o *nuanță* doar diferențiază „victima“ de „călău“ : „povestea din pădure“ constituie „datul“ vieții lui Ilea, care îi condiționează trăirile ulterioare, războiul și dragostea. Liviu Dunca și Margareta Vinea din *Păsările* speră și renunță, iubesc cu „tensionată pasiune“ și se bucură de „clipele de liniște și relaxare“ cu convingerea că toate întîmplările lor „se închegau pe un plan mult mai înalt deasupra lor, cu ale cărui ordine se potriveau sau erau potriviți“ ; între destinele lor și „datul sorții“ este raportul dintre *determinat* și *determinant*. Paul Dunca din *Apa* se definește prin relație cu „fatalitatea“ unui cod genetic ; regimul sever, rigid, al unei vechi familii ardelene explică și condiționează verosimilitatea „exploziei“ lui Paul Dunca, „poate cel mai slab din neamul lui, înzestrat cu fantezie, activ din disperare“ : *re-acțiunea* sa este un mod de a depăși limitele „datului“, ale unui cod pe care l-a scris un lung șir de înaintași și a cărui expresie în text aparține *mamei*, „matricii“ neamului : „Niciodată să nu-mi îngădui fericirea, că fericirea este semnul și pecetea slăbiciunii. Așa am fost crescuți și poate totul nu-i decît o nebunie.“ Tot astfel, Nora Munteanu din *Iluminări* este „predestinată“ să primească mărturisirile lui Paul Achim : „Nu mi se cer sfaturi, mi se fac doar mărturisiri“, spune Nora Munteanu, al cărei statut existențial este determinat de funcția confesorului cu care o învestesc cei din jur ; „datul“ existenței explică una dintre sursele fricii, o numește și implică, totodată, dezvoltarea unei *serii* de repere care conturează nucleul *spațiului agresor* — primul element al relației conflictuale din care se constituie proza lui Alexandru Ivasiuc.

Forma esențială prin intermediul căreia personajul se opune „predestinării“ traiectului său existențial este *aparenta* dorință a comunicării ; în fapt, protagonistul romanelor lui Alexandru Ivasiuc refuză dialogul cu cei-

lalți și pre-simte în clipa stabilirii fluxului cuvintelor adresate cuiva aceeași amenințare ca și atunci cînd îi este frică de „frica în sine“ : existența *structurii* sociale care îi cere comunicarea se înscrie în seria amintită, pe care o deschide manifestarea „datului“ și a fricii. De aceea, legătura cu tărîmul din afara „celulei“ ființei se face pe căi ascunse, imprevizibile ; Ion Marina din *Cunoaștere de noapte* stabilește „un fel de comunicare“ prin rememorarea culorii și calității hainelor Ștefaniei : irealitatea existenței *cu* și *prin* sine își creează automatismele sale care îi proiectează demersul cunoașterii în „zone neexplorate“, făcîndu-l să parcurgă un drum fascinant de descoperiri ce duce spre „miezul *neraportabil* al unor lucruri“ : cunoașterea lui Ion Marina este *de noapte,* efect al unei dorințe *ciudate* de a străpunge limitele, breșa este însă iluzorie, rămîne doar neliniștea și un sentiment care nu are nevoie de nume : cunoașterea sa este, de fapt, minus-cunoașterea. Clipa care decide destinul lui Dumitru Vinea din *Păsările* este problematizarea, „căderea“ în omenesc, pentru că acum — întrebîndu-se „în ce cred eu ?“ — protagonistul ajunge la dedublare, cu care structura sa nu este compatibilă ; comunicarea înseamnă pentru Dumitru Vinea fisura reflexivității în „splendida inconștiență“ a celui puternic : între posibilitatea reală a dialogului și refuzul acestuia decide, în cele din urmă, „inconștiența“, acel deficit de existență care presupune, înainte de toate, absența confruntării cu ceilalți. Condiția realizării legăturii cu spațiul exterior, cu dinamica devenirii acestuia, este, pentru Paul Achim din *Iluminări,* înțelegerea trecutului : dialogul de *acum* este condiționat de re-facerea, prin memorie, a punților de comunicare refuzate în trecut, revenirea acestuia însemnînd asumarea prezentului : totul nu este însă decît un „experiment“ pentru că, iată, vocea de legătură (Nora Munteanu) nu răspunde la apelurile sale, închiderea definitivă fiind sentința destinului protagonistului, pe care o dă ultima frază a romanului : „Tot timpul drumului stătu cu ochii închiși, ca să nu vadă nimic.“ Doar Paul Dunca din *Apa* pare a găsi secretul comunicării ; el înțelege mecanismul istoriei, descoperă o *premisă* a dialogului, dar realizarea acestuia rămîne încă o promisiune a cărei

împlinire depinde de finalizarea unui proiect al altui personaj, Dăncuș : „Paul Dunca — om foarte interesant. Trebuie să-l cunosc de aproape" : acesta este segmentul de închidere al romanului, comunicarea protagonistului cu ceilalți fiind o virtualitate, un fapt exterior temporalității textului.

Imposibilitatea comunicării personajului cu sine și cu spațiul exterior este, în altă ordine, efectul inconsistenței prezenței *Celuilalt*, a confesorului, a termenului „opozant" sau „complementar" structurii personajului ; metaforă, întrupare a „nenumărate frustrații" sau personificare a unor nostalgii, *ea* — reperul existenței lui Ilea din *Vestibul* — este, în fapt, o simplă *proiecție* a unor „sentimente obscure de insatisfacție, frică de moarte, senzație de ratare, prinse de prima ființă fragilă plină de o juvenilă grație" : tînăra studentă a doctorului Ilea *nu este* pentru că ființa ei reprezintă o creație a spațiului agresor, a termenului ce se cere anulat. Pentru Ion Marina din cel de-al treilea roman, celălalt (Ștefania) este o „absență" al cărei „gol" subliniază „existența și puterea" protagonistului ; în *Apa*, există cîteva cupluri de personaje (Grigore Dunca — Virag sau Tiberiu Șuluțiu — Paul Dunca, de pildă) a căror funcționalitate în text rămîne aceea de a sugera imposibilitatea comunicării între structuri sufletești (stăpînirea de sine, glacialitatea, noblețea lui Grigore Dunca și patima lui Virag) sau generații diferite (Tiberiu Șuluțiu și Paul Dunca), opoziția eu / celălalt fiind „atomizată" prin substituirea „persoanelor" cu ideile, sentimentele și temperamentele lor ; în *Iluminări*, prietenia — formă a comunicării afective și intelectuale a indivizilor — constituie, în fond, un mod al competiției sociale, legătura lui Paul Achim cu Niculaie Gheorghe, deși „bazată pe multe acțiuni comune", fiind, de fapt, „o dușmănie cu grijă evitată". Cea mai amplă și, în același timp, mai subtilă analiză a raportului eu / celălalt din proza lui Alexandru Ivasiuc se află în romanul *Racul* ; aici, prozatorul structurează o întreagă „intrigă" prin intermediul unei simple nuanțe : *individul* este „eul", iar *persoana* este „celălalt". Sensul relației de adversitate, pe care l-au dezvoltat toate cărțile anterioare, se cristalizează în *Racul* la nivelul unei „teorii" a suprimării in-

dividului ; Don Athanasios, dictatorul, are nevoie doar de „persoane", adică de oameni „perfect liberi în interior, ca să poată fi complet subjugaţi în afară", iar individul, care înseamnă întîi de toate convingeri, trebuie eliminat : întîmplarea, „hazardul" hotărăsc destinul persoanei, în timp ce existenţa individului presupune întrebarea activă la care dictatorul nu poate şi nici nu vrea să răspundă, dictatura fiind forma politică, „istorică", a refuzului comunicării. Singurul care are dreptul de a alege între a fi „persoană" sau „individ" este Miguel, iar criza sa de identificare devine semnificativă pentru dezvoltarea în acest text şi în întreaga operă a acestui raport ; planul lui Don Athanasios este posibil din cauza conflictului, a acestei crize de identificare a individului care nu trăieşte decît prin persoana sa ; anularea oricărei reacţii de psihologie individuală, aneantizarea fiinţei unice a eului, victoria lui celălalt — persoana („călăul") — asupra individului, a aparenţei asupra esenţei este, într-o altă ordine, triumful semnificantului asupra semnificatului. Refuzul comunicării, al afirmării individului, înseamnă adoptarea măştii — „persona" — ; moartea lui Miguel repetă, în fond, toate experienţele celorlalte personaje focale din proza lui Alexandru Ivasiuc ; criza de identificare a protagonistului din *Racul* este criza comunicării pe care au experimentat-o Ilea, Ion Marina sau Paul Achim : dispariţia lui Miguel înseamnă acelaşi lucru cu „splendida inconştienţă" a lui Dumitru Vinea, destinul eroului din ultimul roman împlinind semnificaţiile existenţelor personajelor anterioare.

Relaţia de adversitate cu Celălalt se conturează din substanţa raportului mai general dintre *idealitate* şi *realitate ;* „ea" din *Vestibul* este cînd „reprezentare" cînd „percepţie" pentru un personaj care are oroare de exteriorizări, care îşi controlează sever manifestările afective şi care nu poate trăi decît în tiparele „reci" ale ideii, sentimentul erotic fiind el însuşi o abstracţiune. În *Interval,* acest raport corespunde relaţiei dintre două modele existenţiale : Ilie Chindriş şi Petru, omul „complicat" şi cel „direct". Ion Marina îşi inventează existenţa *reală* pentru a o putea apoi trăi, dar atunci cînd părăseşte zona

sa de identificare — „datul“ incomunicării — el eșuează în schemă și „element de atmosferă“ ; la Alexandru Ivasiuc, idealitatea își anexează realitatea, literatura inversînd „norma“ vieții ; în proza sa, oamenii se iubesc în taină, nimic nu este brutal și direct, ci învăluit în plasa analizei, *ireal* pentru că aici se confruntă principii și nu existențe ; în *Iluminări,* de pildă, Niculaie Gheorghe și Paul Achim „ilustrează“ două moduri ale cunoașterii : prin *habeo* și prin *sum.* Raportul dintre idealitate și realitate acoperă o bună parte din materia textelor, în zona sa consumîndu-se și *intervenția obiectelor ;* limita dintre imagine și realitate se șterge, iar obiectele devin „pregnant ireale“. Mai mult încă, „istoricitatea“ obiectelor este comună cu aceea a oamenilor ; Liviu Dunca din *Păsările* simte că lucrurile se schimbă „împreună cu oamenii“, povestea sa de dragoste cu Margareta Vinea desfășurîndu-se „sub semnul *oglinzii“ :* acest transfer al temporalității existenței în aceea a „devenirii“ obiectelor plasează definitiv trăirea personajului în spațiul idealității, tensionînd relațiile sale din planul social și provocînd ruperea punților de comunicare. Tot ceea ce este „obiectual“ devine personaj în proza lui Alexandru Ivasiuc ; în textul *O altă vedere* din volumul *Corn de vînătoare,* țipătul croatului din închisoarea de la Seghedin este „destinul“ protagonistului, al lui T.M., în *Iluminări* modul oglindirii ființei în arhitectura unei clădiri stabilește structura interioară a individului, pentru ca în *Racul,* teroarea, cartierul Vieja și orașul în care se desfășoară „intriga“ să dobîndească funcția de substituenți ai personajelor : obiectele constituie „realitățile“ care, *acționînd,* proiectează existențele protagoniștilor în idealitate, conturînd specificul manifestării spațiului agresor.

Centrul polarizator al acestui spațiu referențial este însuși *numele,* personajul, identitatea sa ; „carnea amintirilor“ lui Ion Marina se „materializează“ prin numele Ștefaniei ori al lui Mihai, figuri șterse, crispate, supuse, paralizate, devenite „funcții“ ale protagonistului, existînd pentru el doar ca niște palide repere ale realității niciodată înțelese ; dimpotrivă, existența lui Ion Marina este „o *agresiune* împotriva celorlalți, o realitate *contra*

ei“, el fiind „luptătorul prin vocație“, biruitorul a cărui ascensiune ocupă prim-planul textului : competiția dintre personaje este o competiție între numele — cu termenii din *Racul* —, între „persoanele“ lor. În *Păsările,* disputa numelor este și una a *limbajelor* care reflectă direcțiile de evoluție ale vectorilor puterii : Dumitru Vinea are limbajul său, un limbaj „abstract“ pentru ceilalți întrucît cel învestit cu însemnele puterii este o natură narcisică, suficientă sieși, convorbind cu sine prin iluzii auditive (la un meci, i se pare că mulțimea strigă „Vi-nea ! Vi-nea !“, în loc de numele vedetei din teren, Marian), rostindu-se către ceilalți printr-un cod al semnelor abstracte ; și celălalt protagonist, Liviu Dunca, se definește prin propriul limbaj — un „discurs îndrăgostit“ : și unul și celălalt sînt numele *omului fără viitor* — ambii eșuează deoarece „contractele“ cu Victorița Popa (social) și cu Margareta Vinea (erotic) sînt, în esența lor, „false“, provenind adică dintr-un plan al idealității —, așa cum numele lui Ion Hotea reprezintă „*forma* nudă a puterii“ în roman. Paul Achim din *Iluminări* repetă același destin al afirmării tenace, al „răzbaterii“ ; numele său este al unui „specialist al voinței“ care a învățat să trăiască pe o singură dimensiune. Mihai din Giulești, fire complicată între războinici cu suflete simple, acordă un statut „special“ unei povestiri pe o temă istorică, precum *Corn de vînătoare ;* Paul Dunca din *Apa* își începe aventura dintr-un complex față de numele pe care îl poartă, iar numele lui Dăncuș este acela al „dramei epocii“ ; Don Athanasios din *Racul* este chiar numele ideii sale, iar Miguel — personajul de experiment al lui Alexandru Ivasiuc — este „semnificantul“ *omului,* al celui care își lasă descoperit „semnificatul“ ; individ și persoană, idealitate și realitate, dorință de comunicare și refuz al realizării ei — iată polii *de-numiți* în text prin Ilea, Ilie Chindriș și Petru, Ion Marina și Ștefania, Dumitru Vinea și Liviu Dunca, Dăncuș și Paul Dunca, Paul Achim și Nora Munteanu, Don Athanasios și Miguel.

Celălalt termen al raportului tensional din care crește narațiunea lui Alexandru Ivasiuc este *spațiul securizant;* element opozant al spațiului agresor, această *zonă de*

identificare a ființei personajului din proza lui Alexandru Ivasiuc dezvoltă în text o sumă de semnificații care pot fi considerate efecte ale manifestării celor agresoare dar, în aceeași măsură, ele trebuie puse în legătură cu *sistemul* filosofic de referință al personajului și cu mecanismul său esențial de percepere a poziției sinelui în lume, de relaționare cu aceasta. Primul roman, *Vestibul,* trasează — cum s-a văzut — liniile de forță ale spațiului agresor, precizînd funcționalitatea fiecărui element al său, dar, în același timp, stabilește reperul opozant și calitatea „părților" sale constitutive ; mai întîi, sentimentul de incertitudine, frica „obiectivată" (absolută) și „frica de sine" încearcă a fi topite în textura unei *realități cenușii* cu care se înconjură personajul-narator. Mai mult încă, personajul se apără de sentimentul *prezent* (dragostea) făcînd apel la memoria celor trecute ; amintirile din studenție și scenele violente din copilărie, pentru că s-au *consumat* —, au fost numite, deci integrate într-o ordine stabilă —, constituie acum „sisteme de apărare" : fricii în sine, care se instalează în „celula" existențială a morfologului Ilea, îi este opusă o „plăcută doză de tristețe". Narațiunea la persoana întîi simulează doar confesiunea întrucît, iată, aceasta nu este o punte de comunicare, ci definește însăși singurătatea personajului : confesiunea fără destinatar, textul suficient sieși, elimină posibilitatea prezenței interlocutorului real a cărui „figură" se pierde, se estompează pentru ca mărturisirea să se desfășoare circular, *de la* și numai *pentru* cel ce o produce : în *Vestibul,* ca și în alte romane ale lui Alexandru Ivasiuc, interlocutorul este o *„idee",* iar „formula" epică în care se încadrează acest *personaj-narator-destinatar* poate fi găsită, de pildă, și în cărțile lui Laurențiu Fulga. Toate celelalte date din biografia doctorului Ilea constituie tot atîtea elemente ale spațiului securizant pe care ființa sa îl caută mereu ; anonimatul, absența statutului social și a relațiilor specifice acestuia, incapacitatea de a realiza *sinteza* pentru că Ilea studiază doar *formele* și nu procesele — toate acestea desemnează un traiect existențial al *eșecului* pe care îl condiționează frica, luciditatea, simțul ridicolului, convinge-

rea predestinării, adică vectorii spațiului agresor. Ion Marina din *Cunoaștere de noapte,* cel care „atomizează" totul, își plasează existența în limitele unei experiențe asemănătoare aceleia a morfologului Ilea; el *gîndește* trecutul din teama de a-l *recrea,* caută *senzațiile* vieții și nu *faptele* ei, *imaginează* stări din care se nasc biografii și se scriu „romanele" acestora (părinții Ștefaniei, de exemplu), produce un „text" al destinului său din fluxul amintirii, încercînd să *umanizeze* realitatea prin „atomizarea" ei, să o rostuiască prin poveste: iată spațiul securizant al lui Ion Marina, realizat în acest roman într-o pagină de excepție: „Te puteai gîndi la lenta ridicare a aerului, la cercurile acelea transparente inundate de lumină, și la lenta ridicare a peisajului, *spre nord,* după ce treceai de lacuri și de marile cîmpii, și valurile de pămînt se înălțau pe nesimțite, dădeau loc la ondulații, la văi, pînă la atmosfera translucidă și mult mai rece a muntelui, și la cărările lui pietroase, simțite aspru sub bocanc, și la întunecimea pădurilor de pe versantele abrupte, și mai departe, comunicația se stabilea cu *pustietatea din vîrfuri,* unde nu era decît un vînt dulce și ușor, o continuă adiere aproape muzicală, ce trezea o senzație de neîmplinire și de greutate, rar resimțită, de izolare dureroasă și în același timp foarte plăcută, pentru că era întovărășită de un fel de ciudată silă și milă, de marea și agitata scoarță a pămîntului pe care se petreceau procese lente și continue, modelînd-o neîncetat, și chiar acele procese aveau ceva alunecat, conducînd-o spre un capăt previzibil de subțire pînă aproape de extincție, și apoi dincolo de extincție, într-un *gol* cu care se învecina tot timpul, dar numai în asemenea momente i se descoperea"; *nordul, pustietatea din vîrfuri, golul* — iată zona cu care personajul încearcă să stabilească punți de legătură: solitudinea este pecetea acestui peisaj de o elementaritate care înfiorează, marcînd decisiv structura personajului.

În *Păsările,* Liviu Dunca se apără de violența erosului și de cealaltă violență, a eșecului, prin *retragere în simbol, negarea ideii de evoluție* și prin *atomizarea* faptelor existenței: „Pentru mine forma de apărare a fost

incontinua fărîmițare prin gîndire a fiecărei experiențe trăite", spune Liviu Dunca, repetînd experiența anterioară a lui Ilea și Ion Marina. T. M. din *O altă vedere* „se ascunde" în *acte de violență,* Paul Dunca din *Apa* „se pierde" în *acțiune,* iar Paul Achim din *Iluminări* „se înstrăinează" prin *vedere,* construind „o lume intens optică, o suprafață nesfîrșită în extensie, unde și ochiul se pierde, alunecînd, ca pe un patinoar, pe care cunoașterea înscrie dîre și ele translucide". Imaginea cea mai semnificativă, în ordinea delimitării și funcționalității spațiului securizant, este *templul* din *Racul;* „metaforă obsedantă", templul din pădure este „subiectul" unei legende din copilăria lui Miguel, spre care acesta își întoarce mereu ființa, prelungindu-și privirea dincolo de pragul realității, împlinindu-se ca „individ" într-un fel de idealitate supusă și ea deriziunii „aparențelor": templul *„înecat de vegetația ce îl protejează"* este un simbol al zonei de siguranță a personajului care trebuie să aleagă între *adevărul* „individului" și *masca* „persoanei". În două dintre romanele lui Alexandru Ivasiuc, naratorul face apel la o „schemă" frecvent folosită în proza de analiză care își dezvoltă structura în perspectiva unor raporturi asemănătoare: *povestea de dragoste.* În *Vestibul,* personajul se refugiază într-un spațiu și un discurs îndrăgostit, rostindu-și trăirea cu profunzimea, subtilitatea, complicarea și complicația, dar și cu farmecul lui Emil Codrescu din romanul *Adela* al lui G. Ibrăileanu; aceeași absență a ironiei și aceeași „iconizare" a „ei", aceeași lectură atentă a gesturilor și a sufletului și aceeași dorință mistuitoare de a depăși limita vîrstei. În *Păsările,* Liviu Dunca și Margareta Vinea caută în eros alternativa vidului existențial; viața ca eșec, frica, obsesiile și incapacitatea comunicării își află termenul opozant într-un *tip de bovarism* „din care facem toți parte".

Încercarea de a descoperi refugiul înseamnă pentru multe personaje ale lui Alexandru Ivasiuc efortul de a delimita un *liman temporal* al cărui nivel se confundă cu orizontul spațiului securizant; pentru personajul-narator-destinatar din *Vestibul,* „aspectul de *normalitate* al anului 1966" este o sursă de „încîntare", Ilea căutînd re-

vanșa într-un „gest absolut, un singur act destul de cuprinzător ca să întoarcă timpul și să desființeze tot ce-a fost". În *O altă vedere*, etajele cronologice despart definitiv existențele protagoniștilor ; T. M. și fiica sa, Ileanca, sînt oameni din două generații diferite, distanțate de hotarul *perspectivei* asupra timpului istoric și a semnificației gestului uman în raport cu calitatea acestuia. Destinul epic al lui Paul Achim începe cu o *retragere din timp*, iar același segment temporal reprezintă pentru personajul „opozant", Niculaie Gheorghe, „un cadou nesperat". Reperul cronologiei individuale relaționate cu aceea istorică reprezintă unul dintre elementele esențiale care dau contur definitiv spațiului securizant ; interesul pasionat pentru *biografie* al naratorului din romanele lui Alexandru Ivasiuc este un semn al necesității prezenței termenului compensatoriu pentru un destin guvernat de frică și incertitudine. Iar acest interes pentru biografie — punctul de plecare al celor mai numeroase „digresiuni" ale naratorului — se materializează nu atît prin relatarea faptelor, cît prin stabilirea *sensului*, a semnificației unei vieți chiar dacă din planul secundar al textului ; Sebișan sau Bereny din *Păsările* sînt „prezentați" la fel de complet ca și protagoniștii, faptul datorîndu-se convingerii autorului, conform căreia epoca istorică nu poate fi reconstituită decît prin biografia oamenilor săi. Piticu, Dăncuș, Paul Dunca și Tiberiu Șuluțiu din *Apa* sînt reprezentanții „epocii-bazar", ai unei lumi „foarte variate și foarte puțin ordonate" ; ei sînt „produsele" acestei epoci al cărei aspect mozaicat le servește drept refugiu. Trădarea relației intime dintre individ și timpul istoric, în care acesta evoluează, este vina personajului din *Iluminări ;* eschiva lui Paul Achim, izolarea de ceea ce el însuși numește „istoria în mers", constituie, în fond, reflexul condiționat al structurii sale interioare. Raportul care se creează între biografia individului și vremea sa structurează în romanul lui Alexandru Ivasiuc ceea ce aș numai un *motiv al întemeierii ;* familia, „neamul" sînt refugiul și predestinarea personajului din *Apa*, pentru ca în proza *Corn de vînătoare*, motivul amintit să-și proiecteze sensurile în istorie : „După Drag a venit fiul său

Giulea și după acesta Miroslav care s-a preoțit și după aceea un alt Giulea și din el s-a tras neamul Pop, de pe ulița popilor și neamul Lazăr și neamul lui Ivașcu, din Ion, care s-a înrudit cu oameni de frunte de pe malul Tisei și de pe Iza, pînă la fuga din Săliște și Iusco din Dragomirești și în Apșa cu neamul Mihalca, de sub pădure, cel mai puternic dintre toate pentru că nu se înmulțea".

Personajul lui Alexandru Ivasiuc pendulează, așadar, între spațiul agresor și cel securizant, între „fatalitatea" structurii sale interioare, necesitatea de a i se conforma și efortul obiectivării ; prozatorul a făcut, de altfel, explicit acest nucleu al întregii sale opere prin formulele deosebite ale primelor două cărți ; dacă *Vestibul* era romanul definitivei interiorizări, textul evoluînd pe un traiect a cărui circularitate este pusă în evidență prin tripla calitate a protagonistului (personaj, narator, destinatar), *Interval* este cartea perspectivei ce se dorește „obiectivă", Ilie Chindriș, Petru și Olga gîndind despre ei înșiși la persoana a treia : personajele trăiesc *în marginea* textului, Ilie Chindriș „finalizînd" cu Olga ceea ce nu reușise sau nu voise doctorul Ilea cu „destinatarul" scrisorilor sale : *conversația*. Protagonistul din *Interval* folosește „procedee", el nu se mărturisește decît în orizontul unei „valorificări" literare, obiectivate, a fluxurilor amintirilor sale ; lectorul la istorie Ilie Chindriș *„spune* parabole", face apel la „situații de demult" pentru *a explica* ce „întîlnește acum" : spațiul epic investigat la modul „afectiv" în *Vestibul* este reconstituit în *Interval* și, apoi, în *Iluminări,* dintr-o perspectivă obiectivată, dintr-un unghi plasat în afara istoriei și în afara biografiei : *martorul, însoțitorul* și *judecătorul* — iată cele trei ipostaze ale naratorului și personajului din proza lui Alexandru Ivasiuc.

Anul apariției primului roman, *Vestibul* (1967), a însemnat pentru proza actuală nu doar experiența unui spațiu epic nou, ci și confruntarea cu un mecanism narativ a cărui productivitate, e adevărat, fusese probată în proza interbelică, dar care, pînă la Alexandru Ivasiuc, părea a fi fost ignorat de romancierii contemporani ; pro-

za anilor '50 era, în primul rînd, *epică,* analiza psihologică fiind considerată drept o „complicație" inutilă și, mai mult, „dăunătoare" pentru „transparența" cerută mesajului artistic : cu *Vestibul* și, mai ales, cu *Interval,* Alexandru Ivasiuc dovedește că se poate scrie și se poate comunica nu doar prin „elocvența" *faptelor,* ci și prin aceea a *frazei.* Alături de alți cîțiva prozatori afirmați în jurul acelui an, Alexandru Ivasiuc a „reabilitat cuvîntul, *textul* ; iată începutul romanului *Interval* : „Fraza a apărut brusc, neanunțată de nimic, despicînd plăcerea plecării, chiar în momentul în care s-a urcat în tren. Acolo, pe scara vagonului, în timp ce ridica geamantanul și se prindea de bara de fier, a izbucnit clar formulată, fără ca el să facă efortul de a aduna cuvintele, o structură autonomă : *trebuie să fac această călătorie,* și primul cuvînt, cel accentuat, și-a dezvelit un înțeles nou, nebănuit" : plecînd de aici, de la acest „experiment" al lui Ilie Chindriș, toate personajele lui Alexandru Ivasiuc se poate spune că *„trăiesc"* texte, explorează cuvîntul, făcînd din el un adevărat spațiu epic pentru că între literele sale închide o întreagă existență. Cu această premisă, romanele lui Alexandru Ivasiuc validează formula romanescă a cărei miză este *eseul,* prozatorul înțelegînd prin aceasta deplasarea interesului celui care scrie și, implicit, al celui care citește dinspre *epic* spre *dramatic :* textele sale se dezvoltă pe „înlănțuiri explicative", devin pe măsură ce se desfășoară un proces de gîndire, *romanul-eseu* cristalizîndu-se în opera lui Alexandru Ivasiuc în una dintre formele sale cele mai înalte. Spațiul romanesc este, în esența sa, unul *autobiografic,* calitate pe care o conferă numeroasele continuări, explicitări ale unui fir epic *unic,* reluări ale destinelor acelorași personaje în cuprinsul celor opt cărți de proză : și aceasta pentru că literatura este însăși viața creatorului său, dincolo de măștile de pe scena epică. Naratorul relatează cu aceeași forță și, aș spune, cu aceeași plăcere atît la persoana întîi, cît și la persoana a treia ; această „artă" și această „trăire" a propriului scris îl conduce pe Alexandru Ivasiuc la *experimentul* epic, fiecare roman inovînd în raport cu precedentul sau cu proza „la zi" : *Interval* este *Vestibul* la

persoana a treia, *Corn de vînătoare* este textul „epic“ în relație cu cel „analitic“ din *Cunoaștere de noapte*, *Apa* intersectează planurile care se dezvoltau paralel în *Păsările*, *Iluminări* este replica ironică dată textelor precedente, pentru ca în *Racul*, autorul să folosească ceea ce aș numi tehnica *ralenti*-ului epic care menține o distanță mereu egală între momentul „declarat“ și cel „real“ al relatării. Sensul devenirii prozei lui Alexandru Ivasiuc se structurează pe dimensiunea existenței, văzută ca desfășurare a literaturii : „clasicul“ roman al vieții este, la Alexandru Ivasiuc, „moderna“ viață a romanului.

MIRCEA CIOBANU

Narațiunea lui Mircea Ciobanu, de la *Martorii* (1968) și pînă la cele patru volume de *Istorii* (1977—1983), reprezintă spațiul de întîlnire și confruntare a Poetului cu Naratorul : discursul narativ se constituie astfel ca un rezultat al manifestării gîndirii Poetului cu instrumentele Naratorului. Credincios primei sale vocații, aceea de poet (Mircea Ciobanu a debutat în 1966 cu volumul de versuri *Imnuri pentru nesomnul cuvintelor)*, prozatorul plasează în centrul universului său romanesc un sistem constituit pe baza unor corelații care vizează o anume modalitate de cunoaștere a lumii, a realității obiective. Astfel, pentru Lohan, unul dintre personajele romanului *Martorii*, „lumea văzută e umbra mincinoasă a unui alt tărîm". Această idee, de esență platoniciană, conform căreia realitatea obiectivă percepută senzorial nu este decît o iluzie (cunoașterea ei devenind, așadar, o iluzie a iluziei), intră în corelație cu *nevoia de adevăr* a personajului. Apropierea de pomul binelui și al răului, vina primordială a omului edenic, duce la cunoașterea contrariilor din confruntarea cărora se constituie Lumea : omul, afirmînd necesitatea verificării adevărului prin încălcarea poruncii biblice, își afirmă, de fapt, propria sa condiție. Impulsul cognitiv, condiție a existenței omului, definește personajele centrale ale narațiunii lui Mircea Ciobanu : anchetatorul din *Martorii* urmărește aflarea adevărului despre Domnul..., Gheorghe Palada din *Istorii* are nevoie de certitudinea propriei puteri, personajele din *Cartea fiilor* (1970) caută adevărata identitate a cadavrului lui Melhisedec, N. din *Tăietorul de lemne* (1974)

verifică utilitatea unei *idei* prin certitudinea pe care o oferă fapta. Acest impuls cognitiv este efectul vocației interogative a personajului : statutul său existențial se precizează în spațiul circumscris de *întrebarea* pe care acesta o adresează lumii. Personajul pendulează, aparent paradoxal, între această „nădejde de a afla adevărul" și „deznădejdea de a căpăta un răspuns". Drumul parcurs de la *întrebare* (incertitudine) la *răspuns* (certitudine) reprezintă calea cunoașterii ; pentru personajul lui Mircea Ciobanu însă, acest drum, marcat de efortul spre adevăr, este adevărul însuși și nu certitudinea existenței lui. Întrebarea, care conturează calea spre adevăr, este instrumentul și, în același timp, scopul final al efortului cunoașterii. Realitatea nu poate fi cunoscută în determinările ei, ci oferă doar posibile răspunsuri ; răspunsul reprezintă finalul, capătul, „deznădejdea răspunsului" devenind astfel sintagma revelatoare a temerii de sfîrșit pe care o resimt acut personajele lui Mircea Ciobanu ; așadar, pentru ele, *a trăi* înseamnă *a întreba* (a cunoaște).

Întrebarea, sub semnul căreia se desfășoară efortul cognitiv, presupune prezența unui interlocutor : în fața lui, personajul mărturisește, întreabă și așteaptă răspunsul. Viața guvernată de certitudine este una falsă, echivalentă cu singurătatea : întrebarea, necesitatea formulării ei în scopul ieșirii din solitudine, trimite la o vitală *nevoie de Celălalt.* Celălalt constituie permanentul reper al personajului lui Mircea Ciobanu : descoperirea lui este totuna cu găsirea rațiunii de a exista. Confruntarea cu Celălalt se desfășoară pe coordonatele nevoii de confesiune a personajului în vederea „ieșirii din cerc, spre redobîndirea sinelui său lepădat". Necesitatea prezenței interlocutorului este efectul spaimei de singurătate — spațiul de manifestare a monologului interior guvernat de gînd : fuga de singurătate este o fugă înspre sine, nevoia de Celălalt (marcată prin conversație și confesiune) devenind astfel o *nevoie de sine* : „Cu fiecare destăinuire mai mult căpăta conștiința propriei biografii" (relația care se stabilește între cei doi protagoniști ai narațiunii — *eu* și *tu* — conduce la următoarea observație : *eu* mărturisește, iar *tu* ascultă : *tu* îl cunoaște astfel

pe *eu*, dar, în primul rînd, *eu* se re-cunoaște în ceea ce mărturisește). Acest dialog, stabilit între eu și Celălalt, se dezvoltă pe două direcții principale alese de Poet și Narator. În cazul prozei epistolare — *Epistole* (1969), *Armura lui Thomas și alte epistole* (1971), *Tăietorul de lemne* —, organizată de vocea poetului, raportul dintre cei doi protagoniști se transformă într-o relație care privește eul de suprafață și cel de profunzime, relație identificabilă în antica opoziție trup/ suflet. Această relație, interioară eului, specifică discursului poetic și filosofic, se transformă, în cadrul discursului narativ, într-un raport exterior între personaj și Celălalt. Prezența acestui raport în narațiune provoacă apariția unei relații între *mască* și *adevăr* : distrugerea măștii, a falsului centru vital, prin confesiune și apropiere de Celălalt, duce la aneantizarea individului (este cazul Domnului..., a cîntărețului Ioan). Mărturisirea, cu rol devastator pentru individ, este „instituționalizată" în *Istorii* prin bizara casă Mavrichi : aici confesiunea a căpătat dimensiunile și funcțiile unui înveliș care îi separă pe cei ce frecventează casa și acceptă jocul periculos al dezvăluirii sinelui. Casa lui Mavrichi este un templu al cărui zeu este trecutul, iar preoții sînt oamenii care mărturisesc ; față în față, în acest spațiu închis, oamenii își anulează personalitatea, iar individul devine o sumă a opiniilor celorlalți, sub semnul celebrei propoziții sartriene *l'enfer c'est les autres* : „adesea opinia mai multora despre un individ se impune acestuia chiar și împotriva convingerilor sale, ba chiar împotriva realității". Cei de aici își creează deliberat o imagine deformată a realității întrucît ei există *prin Celălalt* (este și cazul Elenei din *Martorii* : „Elena și-a pierdut viața pentru una incomparabil mai complexă, dar nu a ei, ci a altcuiva") : aceste personaje, pentru care *a fi* înseamnă *a contempla,* își prelungesc existența prin aceea a oamenilor de felul lui Palada pentru care *a trăi* înseamnă *a acționa*. Sub semnul acestei vitale necesități a interlocutorului se manifestă însuși naratorul, stăpînit de spaima de monolog, prin alegerea modalității *epistolei* (unde dialoghează cu sine în prezența martorului, a „prietenei").

Această acută nevoie de Celălalt a personajului lui Mircea Ciobanu dezvăluie sensuri noi în romanul *Istorii* a cărui substanță se organizează pe coordonatele unui raport ce se creează între *putere* și *slăbiciune*. Din această perspectivă, oamenii se împart în două categorii distincte : cei slabi pentru care *a fi* înseamnă *a contempla* și care trăiesc prin intermediul Celuilalt și cei puternici pentru care *a fi* înseamnă *a acționa*. Astfel, pentru Gheorghe Palada acțiunea, fapta reprezintă unica șansă de a exista ; „instinctul acțiunii, partea lui cea mai bună", care se opune așteptării în contemplare, este, în același timp, garanția propriei puteri. Dar puterea lui Palada nu este una dobîndită printr-un act de învestitură administrativă : forța sa reprezintă rezultatul acțiunii nevoii de Celălalt, în forma sa extremă, manifestată de cei slabi (frații săi, oamenii antreprizei, muncitorii de pe șantier, oaspeții pe care îi primește la masa Anului Nou) : bărbații puternici sînt astfel nu numai din dorința lor de autoritate, ci și din nevoia unora dintre cei ce îi înconjoară de a li se pune la dispoziție. Maria, soția lui Gheorghe Palada, face parte tot din categoria oamenilor puternici : fiecare este singur cu sine, cu puterea sa, cu gîndurile sale. Integrarea într-un cuplu bazat pe valori afective nu este posibilă deoarece aceasta ar fi echivalentă cu renunțarea la putere și acceptarea existenței prin Celălalt, „dependent pînă la moarte" : puterea presupune absența oricărei investiții de suflet. Astfel, izolarea într-o lume guvernată de mitul puterii coincide, în fapt, cu paroxismul slăbiciunii.

Această necesitate a prezenței interlocutorului, pe care o relevă raporturile stabilite în narațiune între protagoniști, reprezintă esența relației care se creează între narator și personaj : așa cum individul nu poate trăi singur, avînd nevoie de Celălalt, tot astfel naratorul se manifestă ca atare numai în relația directă cu personajele sale : condiția naratorului este, așadar, aceea a intermediarului, a unui „om care se îndeletnicește cu punerea oamenilor față în față", el însuși participînd la dialogul lor. Prezența autorului omniscient ca martor al întîlnirii dintre personaje, reprezentînd modalitatea esențială de construcție a narațiunii, se manifestă, mai ales, în cazul

romanului *Martorii* care este o anchetă. În încercarea de a cunoaște adevărul despre Domnul.., Naratorul (anchetatorul) reconstituie faptele cu ajutorul martorilor ale căror depoziții le completează și comentează. Anchetatorul intervine, așadar, în desfășurarea anchetei suprapunînd propria sa voce peste aceea a martorului, interpretîndu-i depoziția : imaginea celui anchetat prinde contur prin întrebările puse de Narator care participă astfel *împreună* cu martorul la reconstituirea faptelor. Din această perspectivă, posibila comparație între ancheta din romanul *Lumea în două zile* al lui George Bălăiță și aceea întreprinsă de Narator în *Martorii* relevă o deosebire de structură între cei doi prozatori. În timp ce Viziru, anchetatorul din romanul lui George Bălăiță, consemna fapte ori audia martori înregistrîndu-le depozițiile pe bandă de magnetofon, Naratorul din romanul lui Mircea Ciobanu însoțește cu vocea sa declarațiile martorilor ; dacă primul text tinde să se substituie realității, prin obiectivare, narațiunea lui Mircea Ciobanu, prin intervenția vocii organizatoare a narațiunii, păstrează atributele ficțiunii : Naratorul (anchetatorul) vrea adevărul *lui* despre Domnul... (anchetatul). Dacă în primul caz Textul (ancheta) se dezvolta într-un regim de autonomie absolută, reducîndu-și autorul la condiția unui simplu element, la Mircea Ciobanu textul Naratorului este organizat de vocea Poetului.

După ce va fi citit al treilea volum din ciclul *Istorii,* cititorul ar putea exclama „istorii !", adunînd în această simplă zicere „partea vie de adevăr" a textelor, dar și trufia naratorului care, întocmai ca un personaj al său, „își dă seama că-și poate folosi memoria lui ca pe-o armă subtilă și de mare eficacitate". Ce „noutăți" aduce, așadar, acest al treilea volum ? La primul nivel al lecturii, acela corespunzător firului epic al ciclului, cititorul află puține și previzibile (din volumele precedente) vești despre familiile Palada și Dudescu ; aparent, doar două evenimente importante se petrec aici : moartea lui Iancu și a Sisei Dudescu. În rest, fapte cunoscute : efortul soților Palada de a-și masca eșecul mariajului (Gheorghe Palada își părăsește casa fără explicații), aceleași animozități între părinți și copii (Marcu Palada renunță la numele

său pentru acela al bunicii, Dudescu, iar neînțelegerile dintre Milița Palada și mama sa, Maria, evoluează spre ură și dispreț), aceleași personaje secundare care păstrează contururile desenate anterior.

Dacă ansamblul epic al *Istoriilor* suferă puține modificări, mult mai multe noutăți aduce acest al treilea volum în ordinea concepției, a construcției narative încît aș spune că personajul central al cărții este naratorul însuși. Mircea Ciobanu este, întîi de toate, poet ; chemat mereu de poezie și făcînd multe concesii formației sale de eseist (*Epistole, Armura lui Thomas și alte epistole, Tăietorul de lemne* sînt volume de proză epistolară, în fapt, eseuri prezentate sub o formă dialogată), Mircea Ciobanu organizează materia epică a celor trei „cărți" ale volumului III din *Istorii* pe dimensiunile a ceea ce aș numi *tehnica leit-motivului :* fiecare parte a textului începe și evoluează astfel încît să ajungă la semantica laitmotivului său. Iată-l pe primul : „La ce i-ar folosi unei ființe în agonie vorbirea curată, lumina, văzduhul mereu primenit, cînd mintea și înăuntrul tuturor mădularelor ei sînt pregătite să se umple de beznă ?" Într-adevăr, toate personajele plutesc parcă în lumina crepusculului : Bulfa, mai întîi, apoi Iancu și Sisa Dudescu mor, Gheorghe Palada își părăsește casa pierzîndu-și astfel puterea, Maria Palada intenționează să plece și ea simțind că astfel participă la „încetarea definitivă a mecanismului vieții, aici, în casa la ridicarea căreia veghease". Naratorul își petrece personajele spre neființă, răscolindu-le cu înfrigurare viața a cărei desfășurare spre finalul inevitabil este implicată și explicată prin ceea ce aș numi *motivul casei ;* casa constituie o supra-determinare a celui care o locuiește, aspectul și soliditatea ei marcînd definitiv traiectul existențial al personajului ; Bulfa se stinge încet, o dată cu năruirea casei sale de pe dealul Filaretului, lemnăria casei lui Iancu Dudescu începe să se umfle și să trosnească, semn sigur al morții sale, Sisa Dudescu citește dinainte destinul fiicei sale, Maria, comparînd casele celor doi soți, Martin Cunț și Gheorghe Palada : viața personajelor lui Mircea Ciobanu stă sub semnul credinței că „omul nu zadarnic se leagă de casă cu sufletul". *Bezna,* pe care o anunță laitmotivul cărții întîi și apariția motivului casei,

este întunericul neființei, al *morții* : „Și ca să mori îți trebuie puțină putere", spune Sisa Dudescu, cuvintele sale constituind laitmotivul cărții a doua a romanului. Puterea de a muri o găsește personajul lui Mircea Ciobanu în acea conștiință dureroasă a uniformității vieții care nu este decît o sumă de asemănări între un eveniment și altul. Pentru Sisa Dudescu, personajul ales de narator întru re-prezentarea ideii laitmotivului, „asemănările și nu deosebirile îți retează cheful de viață" ; *atunci* și *acum*, *aici* și *acolo* se substituie reciproc, totul avînd gustul amar al lui „déjà vu, déjà vécu" : tălpile picioarelor au mai simțit și altădată stratul de noroi care înlocuiește covoarele din casa invadată de chiriași, rochiile niciodată purtate sînt relicve ale unui trecut netrăit dar inventat, închizînd între cutele lor „istorii" repetate, cutremurul din 1940 pare a mai fi fost trăit, înainte de a muri Iancu, Sisa simte același miros de pămînt care plutea și în iarna anului 1917, cînd soțul ei s-a întors din război. Substituirea reperelor temporale și spațiale înseamnă, în cele din urmă, investirea prezentului cu calitățile trecutului ; Sisa Dudescu trăiește totul la timpul trecut, rememorarea fiind „un mod al ei de-a socoti că totul are un sens". Tot astfel, Gheorghe Palada pășește spre casa lui Leon Pascal cu sentimentul clar că „propria lui istorie este încheiată de mult și-acum nu face altceva decît să-și calce pe urme". Asemănarea și deosebirea constituie cele două deschideri posibile ale *comparației*, unul dintre nucleele organizatoare ale romanului : Gheorghe Palada există „doar ca un termen de comparație" la dimensiunile căruia se raportează celelalte personaje, definindu-și astfel personalitatea, femeia tînără, îmbrăcată în roșu, *vedenia* Sisei de dinaintea morții este o replică, un termen de comparație al propriei vieți pe care închipuirea i-l înfățișează în ultima clipă : asemănarea și deosebirea sînt cele două repere care guvernează însăși instanța scriiturii pentru că, iată, „oriunde întorci foaia dai de-o asemănare", mărturisește chiar naratorul.

Prin instalarea unei relații de cauzalitate între cei doi termeni, *moarte* și *putere*, laitmotivul cărții a doua reia, în fapt, problematica majoră a întregului ciclu roma-

nesc : ca și în volumele precedente din *Istorii*, și aici Mircea Ciobanu vizează raportul care se stabilește în planul relațiilor sociale și de familie între *putere* și *slăbiciune*. Din această perspectivă, în acest al treilea volum, prozatorul nuanțează sensurile raportului stabilit în romanele anterioare, notînd cu subtilitate mutațiile din psihologia lui Gheorghe Palada care, prin părăsirea casei, își pierde puterea ; laitmotivul cărții a treia a volumului, „ți s-a luat puterea !“, marchează această modificare esențială petrecută mai întîi în plan psihologic și apoi în cel social. Astfel, la vederea lui Dine Marchitanu, un salahor de pe șantierul pe care îl conduce, „tot ceea ce știa despre sine se spulbera — nu mai era marele Palada, ci un muritor oarecare, vulnerabil“ ; distrugerea „marelui Palada“, a mitului puterii de fapt, este opera celor slabi, a oamenilor care inițial aleseseră pe *a re-prezenta* ca înlocuitor al lui *a fi* : după plecarea lui, Catrina simte „frigul desăvîrșit al absenței“ stăpînului, pentru Sisa Dudescu a fost o „neiertată nerozie“ să creadă în puterea lui Palada de a-i mîntui neamul de necazuri, Ștefan Palada „se emancipează“ încet dar sigur de sub tutela tiranică a fratelui său. Gheorghe Palada se întoarce spre lume cu conștiința pierderii puterii sale, dar o face prudent, cu frica ascunsă sub masca disprețului ; punctul final al căderii sale este marcat de narator prin intermediul unei scene remarcabile de la sfîrșitul romanului, cînd Palada consimte să asiste la spectacolul grotesc al lumii, pentru început prin ochii altuia. Miron Roșescu relatează o secvență de viață autentică lui Gheorghe Palada care, întors cu spatele, îl întreabă mereu „ce vezi ?“ : dincolo de impactul amintit asupra destinului personajului focal, scena repetă, printr-o mare forță de evocare și concentrare, traiectul urmat de fiecare eveniment al vieții de la *a face* (pleșuvul) la *a relata* (Miron Roșescu) și apoi la *a afla* (Gheorghe Palada), consfințind trecerea personajului focal al cărții din categoria celor puternici în aceea a celor slabi pentru care definitoriu este a trăi prin intermediul altuia.

Toate cărțile lui Mircea Ciobanu, dar aceasta cu deosebire, plasează în prim-plan relația care se stabilește între text și cititor ; aici, mecanismul esențial al acestui

raport este ceea ce aş numi *constatarea banală ca provocare a lecturii*: naraţiunea pleacă de la o constatare banală („se întîmplă uneori...“, „sînt ceasuri ale zilei cînd...“), după care se subînţelege că „nu-i aşa ?“ sau „nu vi s-a întîmplat ?“, „n-aţi văzut ?“, „n-aţi auzit ?“, provocînd astfel cititorul la dialog cu textul. Se simte permanent nevoia de conversaţie a naratorului care îşi invită amabil cititorul în intimitatea biroului unde, pe masă, sînt aşezate la vedere foile, fişele, notele ; această „amabilitate“ a celui care scrie nu este decît o măsură de prevedere, asigurîndu-şi „dreptul“ la disertaţii dintre cele mai diverse (bazarul în care se vînd lucruri vechi şi inutile, povestirea neputinţei de a povesti muzica, despre pictură şi formele ei de re-prezentare a adevărului vieţii etc.), pe care orice conversaţie liberă le poate presupune. În tăietura poetică a frazei, ascunzînd uneori cîte un personaj freudian (doamna Leopoldina), prozatorul, întocmai ca şi strîngătorul de nimicuri, adună cioburi de întîmplări, fragmente de caractere, pentru a le retopi şi re-întrupa în pagină ; mai mult decît cărţile anterioare, al treilea volum din *Istorii* oferă măsura exactă a efortului lui Mircea Ciobanu de a realiza textul-sinteză a modalităţilor specifice poeziei, eseului şi prozei.

Început în anul 1977, ciclul romanesc *Istorii* a ajuns la cel de-al patrulea său volum care poate fi considerat, ca şi celelalte de altfel, *romanul unei idei;* şi aceasta pentru că cele patru cărţi apărute pînă acum nu respectă prima regulă a construirii unui ciclu narativ, aceea de a urmări o înlănţuire *epică* a faptelor relatate, constituind, în bună măsură, efectele unui *„efort demonstrativ“* — elementul care defineşte atît profilul personajului principal, Gheorghe Palada, cît şi pe cel al autorului său, Mircea Ciobanu. În *Istorii,* prim-planul textului este ocupat de o idee pe care naratorul o demonstrează, iar personajul o „trăieşte“ ; aşadar, se poate vorbi în cazul romanului lui Mircea Ciobanu mai puţin despre un „nucleu epic“ şi, mai aproape de obiectivul său, despre unul „ideatic“ : tema prozei lui Mircea Ciobanu, fie că ar trebui să mă refer la *Cartea fiilor, Martorii* sau *Istorii* este acel *„mit al puterii“* care oferă romancierului cîteva spaţii epice deosebit de tentante. Întîi de toate, tema pu-

terii se plămădește în dinamica actului creator ; scriitorul, față în față cu personajele sale, este creatorul, „stăpînul" care domină cu puteri discreționare lumea pe care a făurit-o : vorbind despre cei puternici și cei „slabi", prozatorul vorbește, în fapt, despre sine și despre „supușii" săi din pagina scrisă. În al doilea rînd, această temă este una dintre puținele care, trecute în literatură, „tratate" în roman, nu-și păstrează decît un vag parfum de abstractizare, cerînd cititorului o fină cunoaștere a planului social care reprezintă terenul de „instrucție" al ideii : raporturile întrucîtva abstracte dintre cel „tare" și cel „slab" nu se pot aborda fără o necesară și largă cuprindere a zonei unde acționează vectorii care corespund, în plan uman și social, termenilor ideii. Iar Mircea Ciobanu a găsit încă de la *Martorii* formula adecvată efortului său demonstrativ, ridicînd o complicată și, în același timp, atrăgătoare construcție epică pe fundația unei teme care, iată, este mereu „proaspătă", deși întreaga istorie a romanului românesc contemporan s-ar putea scrie în perspectiva ei. Această miză asigură cărților lui Mircea Ciobanu o anume autonomie care face posibilă lectura fiecărei secvențe a ciclului fără o prea mare solicitare a memoriei cititorului ; acesta nu trebuie neapărat să rețină fapte, nume de personaje, etape ale evoluției intrigii pentru că epica romanelor este minimă : odată depășită această „grijă" a reluării firului epic, cititorului îi rămîne „sarcina" de a însoți destinul romanesc al unei problematici de cea mai strictă actualitate și plăcerea de a asista la spectacolul desfășurării unui text scris impecabil de către un prozator care nu povestește, ci „elaborează" faptele, reușind, cu toate acestea, să ofere în fiecare scenă „iluzia trăitului" : parafrazînd, aș spune că protagonistul și cititorul romanelor lui Mircea Ciobanu nu „văd" idei, ci sînt constrînși să le „trăiască".

Personajele acestui al patrulea volum din *Istorii* sînt oameni „vechi", cunoscuți din primele trei cărți : Gheorghe Palada, Leon, Iana și Titu Pascal, Miron Roșescu, Vasile Togan, Mavrichi. Din unghiul epicii textului, ne aflăm la sfîrșitul celui de-al doilea volum, cînd oaspeții lui Palada se întorc acasă după sărbătoarea plină de surprize a Anului Nou în casa acestuia. Din punctul de ve-

dere al evoluției ideii centrale a ciclului, acest din urmă roman îl continuă pe precedentul ; lui Gheorghe Palada i „s-a luat puterea“ în volumul al treilea pentru ca aici naratorul să urmărească efectele deficitului de forță în psihologia unui personaj care se numește și „Marele“ : iar ceea ce urmează este „efortul demonstrativ“ al lui Gheorghe Palada, agonia unui om care vrea să-și dovedească faptul că a rămas în continuare „Marele“. Începutul romanului găsește personajele pe pozițiile cunoscutului raport de adversitate ; „călăul“ își supune, de această dată în chip demonstrativ, „victimele“ : Palada vizitează casa soților Pascal pentru a descoperi obișnuita „spaimă“ a bătrînului profesor, o cheamă pe Iana și aceasta îl urmează supusă, bate la ușa fratelui său Ștefan și, cu un singur cuvînt, provoacă o dramă : fapte care constituie doar *aparența* vieții lui Gheorghe Palada pentru că *esența* sa este un „scenariu“ scris de „așteptările“ celor „slabi“. Gesturile protagonistului sînt „comandate“ de o forță exterioară căreia nu i se poate opune și pe care nu o poate controla : pentru cei din jur, Palada este cel *învestit* cu atributele puterii și, prin aceasta, a fost făcut „stăpînul“ existenței celor „supuși“, dar îndepărtat definitiv de propria sa viață : Palada se comportă conform unei *imagini* pe care și-au făcut-o despre sine Iana, Leon, Vasile Togan, Miron Roșescu și ceilalți, trăind prin „mijlocirea“ lor, niciodată însă prin sine însuși : făcînd amintitele exerciții de forță, Palada oferă, în fapt, „supușilor“ ceea ce ei așteaptă. Nici „victima“ din roman, Leon Pascal, nu este tocmai o victimă ; el este stăpînul unei lumi numai a sa, în limitele căreia trăiește și față de care puterea lui Gheorghe Palada este un fapt exterior, *însoțitor ;* Leon Pascal nu este un „învins“ pentru că el nu a fost niciodată prins în competiția socială : profesorul a ales de la început calea unei „vieți în registru temperat“, refuzînd confruntarea, bucurîndu-se de liniștea deplină pe care o instalează absența evenimentelor : „Ca să-și vadă nestingherit de sine, nu avea decît să nu se amestece — și prin minte îi treceau doar ziceri despre urmările nefaste ale opțiunii. Cine se angajează se nenorocește. Cine se pune chezaș pentru faptele altuia se pierde pe sine“ ; aceste propoziții despre pericolul

opțiunii, al angajării și cele care urmează, despre necesitatea alegerii ca principii vitale amînarea și neparticiparea, conturează profilul unui personaj care nu se poate bucura decît de vechiul sentiment la zădărniciei lucrurilor, rătăcind prin vidul unei existențe din afara istoriei. Leon Pascal își ascunde cu grijă „averea" (cărțile și Iana), tăind punțile de comunicare, și așa puține, cu lumea din jur; refugiul său nu este însă mai „înțelept" decît acela al trufașului Ezechia: Iana îl părăsește, iar cărțile îi sînt luate de Titu. Ritmul existenței sociale a fost înlocuit de Leon Pascal cu „viața printre nuanțe", la cumpăna trăirii prin cărți; biblioteca este spațiul său vital, cărțile substituie prezența oamenilor, singurele evenimente ale vieții personajului fiind cele „de lectură"; întîmplări „ca din carte" sau „ca din vis", *lectura* și *creația* sînt, pentru Leon Pascal, căi de salvare ale existenței și nu forme de manifestare ale artei: fapt semnificativ, și una și cealaltă sfîrșesc într-un titlu de poem: *Înecarea cărților.*

Mircea Ciobanu nu a vizat însă „istoriile" unor destine paralele; în lipsa confruntării sociale, ca verigă a lanțului care unește „victima" de „călăul" său, prozatorul a căutat alte legături, mai subtile, prin intermediul cărora adversitatea devine relație de comunicare. Astfel, și Gheorghe Palada și Leon Pascal trăiesc în roman pentru a descoperi acest adevăr: „un om nu poate să facă orice, nici chiar atunci cînd are toate motivele să creadă în desăvîrșita lui dezlegare de opinia lumii". Și cel care contemplă „monarhic" lumea și cel care o evită, căutînd refugiul, plătesc, în fapt, același preț care este *„nepriceperea într-ale viețuirii"*. Contrapunctul acestui destin comun al „victimei" și „călăului" este un alt personaj pe care prozatorul l-a plasat „strategic" în planul secund al narațiunii; Miron Roșescu, „omul sub stăpînirea provizoratului" este, pe rînd, învingător și învins, *omul* celor două *prototipuri*: Miron Roșescu *trăiește,* în timp ce Palada și Pascal *experimentează.* Construit pe temeiul acestei semnificații a *pildei* pe care o oferă manifestarea omenescului celor două ipostaze ale unui același *destin programat,* punctînd ideea prin sugestiile fine ale unor secvențe parabolice (scena jocului de șah al mimilor, de

pildă), însoţind existenţa personajului cu o „melodie“ discretă dar gravă care se aude, de exemplu, la despărţirea Ianei de Leon Pascal sau în fluxul monologului lui Gheorghe Palada, romanul *Istorii* găseşte unul dintre punctele sale esenţiale de referinţă în ceea ce aş numi *codul cultural* al textului ; fără a avea nimic gratuit, „demonstrativ“, comentariile unor picturi celebre, gîndurile despre ceea ce este o capodoperă sau interpretările surprinzătoare ale unor texte clasice *(Faust)* se încadrează perfect funcţional în complexul narativ al cărţii pentru că, iată, codul cultural este, pentru Leon Pascal, de pildă, un „cod moral“. Condiţia continuării ciclului (intenţie dezvăluită pe ultima filă a romanului) mi se pare a fi aceea a găsirii unei alte *idei* pentru volumul al cincilea, ca de exemplu inversarea raporturilor de forţă dintre personaje şi readucerea lui Gheorghe Palada la numitorul comun al anonimilor din casa Mavrichi...

CORNELIU ȘTEFANACHE

Întreaga proză a lui Corneliu Ștefanache — adică, *Cercul cu ochi* (1968), *Zeii obosiți* (1969), *Paralele* (1970), *Dincolo* (1970), *Ziua uitării* (1972), *Așteptarea aproapelui* (1974) *Speranța care ne rămîne* (1974, 1977), *Dimineața* (1977), *Cînd vine umbra* (1979), *Sărutul pămîntului* (1980), *După echinocțiul de primăvară* (1981) și *Ruptura* (1983) — se organizează pe dimensiunile unor corelații care se creează între reperele spațiale *(acolo* și *aici),* constituind spațiul de dezvoltare al memoriei. Ființa, angajată într-un dramatic efort al regăsirii identității de sine, își canalizează întreaga atenție spre descoperirea adevăratei semnificații a încercării care i-a marcat în chip decisiv destinul : Ion Varlam din *Dimineața* se află în căutarea motivelor reale care au declanșat ședința în urma căreia a fost destituit din funcția de președinte al cooperativei din satul Vatra din vale și a primit votul de blam în organizația de partid ; Alexandru Antimia sau Ion Ion din *Cînd vine umbra* descoperă resorturile ascunse care au provocat destituirea din funcția de director general al unui mare combinat și, respectiv, pedeapsa prin detenție. Momentul declanșării mecanismului interior al personajului și al deschiderii textului este acela al producerii marelui eveniment, al încercării. Raportul tensional care caracterizează starea ființei, întoarsă spre evenimentul devenit trecut, este acela care se stabilește între *umilință* și *putere*. O primă modalitate de eliberare a eului este oferită de gestul creator : sculptura și pictura pentru Anton și Luca Busuioc, scriitura pentru Ion Varlam. Dacă personajele din *Dimineața* creează pentru a-și răzbuna umilința, cele

din *Cînd vine umbra* trebuie să uite trecutul. În această subtilă disociere dintre uitare și creație (în fapt, tot o formă a uitării) se află explicația rezolvării diferite a destinelor lui Ion Varlam și Ion Ion : primul nu poate uita, rămîne marcat de sentimentul dezrădăcinării, în stadiul de „hibrid“, în timp ce personajul celui de-al doilea roman reușește să se integreze într-o nouă realitate socială, renunțînd la propriul trecut și construindu-și un prezent dezvăluit prin regăsirea identității de sine. Necesitatea uitării, pe care o resimt acut toate personajele lui Corneliu Ștefanache, implică apelul la funcția catarctică a confesiunii, actul prin care ființa se eliberează de sub presiunea nimicitoare a faptei. Ca în aproape toate romanele care abordează raporturile dintre eu și celălalt din perspectiva mărturisirii (*Istorii* și *Martorii* lui Mircea Ciobanu, *Îngerul de gips* al lui Nicolae Breban, *Galeria cu viță sălbatică* de Constantin Țoiu, *Orgolii* de Augustin Buzura, *Lumea în două zile* de George Bălăiță, *Vestibul* de Alexandru Ivasiuc), în textul lui Corneliu Ștefanache confesorul reprezintă un intermediar între eu și sine sau între eu și Celălalt.

Ca și în precedentele două texte, în *După echinocțiul de primăvară* prozatorul vizează prin intermediul unui *caz,* aici Cristian Omu, corelația care se creează între două stări sociale, două ipostaze ale aceluiași individ supus procesului istoric de trecere de la sat la oraș ; rezultatul este fie un „hibrid“ (Pamfil Drugă), personajul care nu își poate uita rădăcinile, dar nici nu are forța de a se întoarce la matca sa spirituală (satul), fie o ființă care își trăiește existența sub semnul tragicului generat de acel acut sentiment al dezrădăcinării (Cristian Omu). Față de romanele amintite, *După echinocțiul de primăvară* aduce, în limitele aceleiași problematici prelucrate cu ajutorul unor procedee narative asemănătoare, un plus de forță și de dramatism prin demersul său care abordează un destin uman supus definitiv rigorilor singurătății și ale cărui zbateri interioare capătă măsura autenticității prin intervenția acelui raport tensional dintre timpul uman, subiectiv și cel exterior, al dimensiunii istorice.



Monologul interior, modalitatea epică tutelară a prozei lui Corneliu Ştefanache, produce în text ceea ce aş numi *povestirea indirectă*, un mod de a relata aluziv faptele şi, prin aceasta, de a implica cititorul în procesul reconstituirii etapelor existenţei, pe care îl parcurge personajul. Dialogînd cu sine, Cristian Omu îşi povesteşte viaţa şi reface istoria satului Speriaţi, devenit recent Victoria, constituind acea „cronică orală“ a trecutului şi prezentului unei colectivităţi umane ; povestirea indirectă presupune apelul la forţa sugestiei, venind dinspre text şi la forţa de realizare a asociaţiilor epice de la nivelul instanţei lecturii : monologul interior reconstituie lacunar evenimentele, iar cititorul trebuie să lege pe cont propriu firul epic al textului. Şi aceasta pentru că fluxul conştiinţei încalcă deliberat cronologia timpului uman, supunîndu-se ordinii ascunse, imprevizibile, a subconştientului. Tot o formă a acestei povestiri indirecte este şi *scrisoarea* : facem, de pildă, cunoştinţă cu destinul fiului mai mare al lui Cristian, Victor Omu, prin intermediul unei scrisori pe care acesta o trimite fratelui său, Ion. Altfel spus, povestirea indirectă păstrează convenţia verosimilităţii, specifică naraţiunii realiste, prin utilizarea unui procedeu aparţinînd prozei psihologice.

Urmărind pînă la capăt monologul lui Cristian Omu, cititorul poate reconstitui cronologic traiectul urmat de destinul acestuia ; reperele lui sînt datele unui „calendar al nenorocirilor“ care guvernează devenirea personajului : războiul, întoarcerea acasă pentru a lua totul de la început, conflictul cu Iorgu Capbătut, fostul camarad de arme căruia i-a salvat viaţa, dar care, ajuns primar, uită trecutul şi îl trimite la închisoare, perioada detenţiei, reîntoarcerea în sat şi arderea hainelor vărgate, simbol al eliberării de lestul vieţii de pînă atunci, cearta cu fiii săi, moartea soţiei şi, în sfîrşit, strămutarea satului intrat în zona inundabilă a unui rîu prin construcţia unei hidrocentrale. Acest calendar, făcut doar din sărbători ale suferinţei, trasează liniile devenirii destinelor unor personaje (Pamfil Drugă, Miluţă Plăcintă, Cristian Omu) pentru care viaţa are consistenţa mîlului, purtînd definitiv stigmatul solitudinii. Fiinţa încearcă totuşi să uite această

față cenușie a existenței prin apelul la acele resorturi umane, prezente dintotdeauna în sufletul țăranului, avînd marca veșniciei : dragostea pentru pămînt (Pavel Omu, tatăl lui Cristian, procedează ca și Ion al Glanetașului pentru a dobîndi cele „patru hectare de pămînt arabil și un pogon de vie", pe „hibridul" Pamfil Drugă îl atrage o femeie care „avea o căsuță în marginea orașului, cu o bucată de pămînt"), perspectiva sincretică asupra lumii și a etapelor duratei umane (nunta și înmormîntarea reprezintă „axa întregii existențe" a lui Cristian Omu, Iosif Pipirig duce la înmormîntarea lui Iorgu Capbătut cîteva crengi de brad pentru că, deși „bradul se pune la nuntă", de la procesiunea mortuară nu poate lipsi „frunza verde"), conștiința prelungirii în viață a celor morți prin sufletele care rămîn în casă (pentru Cristian Omu, de pildă, „casa-i un lucru sfînt" la care nu renunță cu prețul vieții), secreta comuniune cu natura (lui Cristian, strigătul gîștelor sălbatice îi amintește de întoarcerile lui, cerul se unește cu pămîntul închizîndu-l „ca într-o găoace de ou, apărîndu-l astfel de rele").

Așadar, *timpul social* al protagonistului este măsurat prin acel calendar al „durerilor înnăbușite", în vreme ce *durata umană* urmează reperele imuabile ale ceasornicului naturii și ale unei filosofii ca sumă de credințe transmise din generație în generație. Categoriile de personaje ale textului se vor deosebi, în primul rînd, prin impactul uneia sau alteia dintre aceste coordonate temporale : existența lui Iorgu Capbătut, „stăpînul zvonurilor", omul pentru care puterea devine o avere personală, este marcată doar de timpul social, fapt care îi va provoca, de altfel, căderea, în timp ce destinul lui Cristian Omu se raportează, în primul rînd, la durata sa umană ; conflictul acesteia cu dimensiunile timpului social va genera acel sens tragic al evoluției vieții lui, manifestat, în planul interior, prin acea conștiință a dedublării („celălalt" pentru Cristian, „cel din oglindă", pentru Ion Omu, reprezintă un alt „eu" pe care nu îl mai pot stăpîni, trebuind „să-i suporte zvîrcolirile, întrebările"), iar, în spațiul social, prin acea rezistență în fața transformărilor de orice fel care îi afectează durata sa intimă : Cristian Omu refuză

să-și părăsească satul, deși toți locuitorii lui sînt obligați să o facă, nu acceptă să mute mormîntul soției în noul cimitir al satului Victoria, aducîndu-i rămășițele la rădăcina cireșului din livadă etc. Experiența lui Cristian Omu are ceva din aceea a lui Robinson Crusoe : amîndoi se pregătesc de singurătate, nu doar cu sufletul (Omu își cumpără un catîr cu care va face aprovizionarea de la oraș, taie copacii de prin grădinile părăsite, făcîndu-și provizii pentru iarnă), dar, în timp ce primul așteaptă întîlnirea salvatoare cu oamenii, Cristian Omu își începe singurătatea tăind definitiv legăturile cu ei. Existența în matca spirituală a vechiului sat, ca formă de rezistență, rămîne rațiunea de a fi a lui Cristian Omu, dar și cauza sfîrșitului său : este un alt fel de a marca sensul raportului dintre legile care guvernează timpul social și cele ale duratei umane.

Titlul ultimului roman al lui Corneliu Ștefanache, *Ruptura,* este de mai multe ori semnificativ ; întîi de toate, acest text marchează o „ruptură“ a mecanismului epic care funcționa în seria romanescă precedentă *(Dimineața, Cînd vine umbra, Sărutul pămîntului, După echinocțiul de primăvară),* pentru că aici prozatorul renunță la monologul interior și modalitatea „dicteului“ acestuia, în favoarea unei structurări *epice,* unde rolul principal îl dețin „intriga“ și un mod *indirect* de reflectare a ființei interioare — obiectivul dintotdeauna al prozei lui Corneliu Ștefanache. Această primă ruptură, evidentă, s-a produs, așadar, în laboratorul de creație al romancierului ; ruptură ale cărei efecte imediate sînt „dinamizarea“ textului și eliminarea lungimilor eseistice obositoare. Apoi, cu acest roman, Corneliu Ștefanache revine la o problematică și recîștigă un spațiu epic, proprii primelor sale cărți ; *Ruptura*... „se rupe“ de lumea satului pentru a redescoperi *orașul,* ușurința cu care se schimbă registrele și teritoriul epic dovedind o remarcabilă disponibilitate artistică pentru că această a doua ruptură implică nu doar simple „permutări“ și „combinații“ noi, ci, în primul rînd, un limbaj nou și o perspectivă înnoită, adecvate spațiului social și cultural în care evoluează personajele.

Asemenea, titlul romanului este deosebit de semnificativ în ceea ce privește substanța epică propriu-zisă ; dacă ar fi să rezum cele ce se întîmplă în *Ruptura*, ar trebui să strîng în două gheme alăturate, de culori complementare, firele „intrigii" care se dezvoltă pe două direcții principale : Iustin Gheorghianu o iubește pe Flori Ambrozie (ghiciți, adică citiți, o poveste de dragoste al cărei „epilog" este ruptura) ; același Iustin Gheorghianu, nepot de academician și fiu al directorului unui institut de cercetări, descoperă trecutul propriei sale familii și, pe această cale, se rupe, își precizează *atitudinea* față de o lume aflată în pragul crepusculului. Să ne oprim la acest nivel al romanului, pentru că aici se rostește, în fapt, prozatorul Corneliu Ștefanache. Iustin Gheorghianu, „unul dintre cei înzestrați prin naștere și educație să izbutească mereu, în orice împrejurare" (am citat de pe prima filă a cărții), parcurge un adevărat „traiect al inițierii" în social, în textura relațiilor care structurează planul acestuia, încercînd să dobîndească acea știință a citirii vieții adevărate, dincolo de ecranul unei „fațade" pe care au lustruit-o bunicul și tatăl său ; gîndurile, mărturiile despre „lumea lavalierei", întîlnirile revelatoare care se succed într-o înlănțuire bine gîndită de narator, propriile intuiții și demascările „spectaculoase" — totul îl conduce spre *adevărul* pe care îl caută. Iustin Gheorghianu „demitizează", de fapt, tot ceea ce au ridicat pe socluri aparent intangibile oameni de o condiție *morală* îndoielnică, dar care au știut să se ascundă în spatele unei *măști sociale* a integrității, inteligenței, stimei, cinstei, notorietății științifice ; academicieni, universitari, medici, oameni de știință — iată figurile care altcătuiesc acest plan social al cărui miez se află bine camuflat în fizionomia morală a acelora. „*Profesorul*" lui Iustin este scriitorul Sergiu Cesa ; el este acela care îl învață pe studentul medicinist că viața este o „competiție" în care cîștigă cei ce știu să-și cultive „instinctul priorității" și, fapt esențial, că existența este *povestea* pe care fiecare și-o inventează pentru a trăi ; scriitorul și cuvintele sale reprezintă *elementul ordonator* în lumea decrepită al cărei



sens de evoluție trebuie citit de Iustin Gheorghianu. Scriitorul este cel care *etichetează* oamenii prin intermediul unui tip reprezentativ pentru fiecare „serie" socială ; poveștile lui Cesa se țes în jurul unor *„exemple tipice"* pentru situații tipice ; acesta este, de altfel, statutul romanului : să treacă existența *reală* prin acel filtru care îi condiționează forța, durabilitatea și, nu în cele din urmă, puterea exemplului. Competiția socială este, în viziunea scriitorului, o competiție a „poveștilor" fiecăruia : *învingătorii* (Vlad și Bogdan Gheorghianu, Macrinovici, Popența) sînt „norocoșii" care au reușit să creadă în propria lor poveste și să impună altora imaginea pe care oglinda ficțiunii le-a plăsmuit-o. Față de *sistemul* relațiilor sociale, pe care l-au constituit acele imagini false, se precizează calitatea celorlalte personaje pentru care singura „avere" este *„eul nostru" ;* Cesa este *„depozitarul"* poveștilor acelor oameni care au cîștigat (trișînd) competiția socială, iar Iustin Gheorghianu devine *„judecătorul"* lor : „plăcerea" lui Cesa de a-și spune poveștile condiționează setea de adevăr și dreptate a tînărului Iustin. La „inițierea" acestuia participă apoi feluriți *martori* (fotograful Izu, Aducovschi, Alecu Mușa, Filip Antip) și felurite *pilde* (insecta devorată de o plantă carnivoră, puiul de cuc care aruncă din cuibul străin pe „locatarii" săi de drept etc.) : pe rînd, „legile" competiției i se dezvăluie, iar lumea pe care o descoperă Iustin este aceea a delatorilor, a oamenilor lipsiți de scrupule și de cea mai elementară ținută morală.

Personalitatea morală a personajelor constituie, de altfel, ținta prozatorului care notează cu grijă cum vorbesc, despre ce vorbesc, ce gîndesc și, mai ales, cum *mint* și *se mint* acestea, iar oamenii se împart în două categorii distincte, după felul cum folosesc „tranzitivul", „reflexivul" sau „pasivul" verbului „a minți" ; cei care *mint* și reușesc să fie crezuți sînt „învingătorii", ceilalți, care *se mint* sau *sînt mințiți* — „învinșii" : cîștigătorul competiției sociale are o singură alternativă — tranzitivul : a minți pe alții —, iar cel care pierde se poate resemna doar cu posibilitatea alegerii : a se minți sau a fi mințit.

Contrapunctul unor personaje ca Macrinovici, Aducovschi sau Bogdan Gheorghianu îl constituie în economia romanului pictorul Baldovin, chirurgul Pahopol, Flori Ambrozie și Iustin Gheorghianu ; toată nevoia de curățenie sufletească se revarsă generos asupra celor doi tineri (fiul „călăului“ și fiica „victimei“ din alte timpuri), protagoniștii unei triste dar atît de adevărate (tocmai de aceea) povești de dragoste : puritatea ei este revanșa adevărului asupra minciunii, a plinătății sufletești asupra vidului afectiv. *Ruptura,* ca întreaga proză a lui Corneliu Ștefanache, propune un model uman a cărui primă calitate este aceea de a re-prezenta oamenii așa cum sînt.



MARIA-LUIZA CRISTESCU

Cea dintîi componentă tematică a prozei Mariei-Luiza Cristescu este aceea a *condiției autorului* însuși ; tema creatorului în genere, a scriitorului în particular, circumscrie cinci dintre volumele prozatoarei, anume *Capriciu la plecarea fratelui iubit* (1968), *Nu ucideți femeile* (1970), *Castelul vrăjitoarelor* (1972), *Așteptare* (1973) și *Vacanța* (1981) : iată prima ipostază a scriitorului, pe care o dezvăluie coperta a patra a cărții de debut : „Autorul meu nu e un personaj fericit. Cîteodată, furată de literele cărții, uit să-l mai judec, ce spune el mi se pare perfect obiectiv, parcă existînd așa cum există de la începutul lumii pomii și munții. Atunci, el devine un fel de ființă supranaturală; care știe tot ce se întîmplă între pereții odăilor, poate ridica acoperișurile caselor orașului și privi înăuntru. Și e la fel de ușor să facă aceasta, ca și să vadă în sufletele personajelor sale. Cred asta doar o clipă, pentru că imediat îmi văd autorul, mic, speriat și slab, încercînd să se mențină pe soclul care se clatină, se clatină și e gata să-l răstoarne. Cum știu că e făcut dintr-un material fragil, îl cobor eu în jos, ajutîndu-l, și nu-l las să se ascundă după un bufet, cum ar vrea, ci îl pun la masa lui de lucru, între cărți multe și hîrtii scrise cu cerneală. Îi așez stiloul în mînă și știu că e tot ce pot face pentru el : să îl transform dintr-un mit într-un personaj." D. din *Capriciu la plecarea fratelui iubit* este un asemenea personaj „extras" dintr-un mit, pentru care viața se confundă cu literatura, este chiar literatură, toate experiențele existențiale pe care le parcurge subsumîndu-și semnificațiile unei „rațiuni superioare", a textului. Tot

astfel, Raluca din *Nu ucideți femeile* și *Așteptare* creează — prin eros, în primul roman și prin jocul compensatoriu al imaginației, în cel de-al doilea — o realitate secundă a cărei alcătuire repetă modul constituirii textului, a operei ; nimic trucat în această viață *prin* creație întrucît D. și Raluca sînt dubluri „fictive" ale unui autor care își dezvăluie cu „realism" condiția existenței și statutul din fața paginii scrise. Această tematică, obsesivă, revine și în volumul de „nuvele medievale" *Castelul vrăjitoarelor,* Maria-Luiza Cristescu „inventînd" ceea ce „descrisese" anterior în perspectiva aceleiași finalități ; condiția scriitorului din *Capriciu la plecarea fratelui iubit* este, în volumul din 1972, condiția creatorului ; Baltazar (pictor și constructor de viori), vrăjitorul, astrologul, Don Juan și, mai ales, cerșetorul filosof din nuvela *Prințul* reprezintă „măști" ale creatorului care își descoperă vocația în atmosfera sumbră a unui ev mediu „întîmplător" : peste timp și dincolo de contextul „specific", D., Raluca și Baltazar comunică întrucît viața lor epică este, în fapt, viața operei pe care o produc.

Condiția scriitorului, pe care au ilustrat-o personajele din aceste prime patru volume, constituie subiectul și obiectul romanului *Vacanța,* textul care oferă contur final acestei componente tematice a prozei Mariei-Luiza Cristescu. Acest text epic este un *roman al romanului* unui autor „stimat" de toți și, în primul rînd, de propriile sale personaje ; în jurul lui Mihai Mihai există ceea ce aș numi un *cîmp magnetic al literaturii* care încearcă să organizeze viața după regulile dispunerii piliturii de fier : legilor lui nu i se supun însă decît cei prinși în sfera de atracție a cuvîntului scris — personajele —, pentru ceilalți, Mihai Mihai nefiind decît unul care „face pe artistul", autorul unei „aiureli moderne", o carte groasă cu titlul *Încîlceală, Încleială, Înnuștiu ce !.* Romanul care se scrie însă în *Vacanța* are a ieși din „încîlceala" vieții, iar nașterea sa este lungă și chinuitoare atît pentru cel care o suportă (scriitorul Mihai Mihai), cît și pentru cei care asistă (personajele Ina, Vlad, Șepcaru, Marga, Aura Mircea, Sergiu, Iordana Munteanu, Florin și Smărăndache) ; contactul cu viața, din care se plăs-

muiește literatura, capătă totdeauna tensiunea dramatică a unor „ore de gimnastică“ a suferinței în care spiritul are a se exersa între „deprinderea“ cu moartea pentru a ajunge la cuvîntul exorcizator și scrisul care reprezintă unica modalitate de a i-mortaliza viața ; Mihai Mihai trăiește existența, suferința și clipa ultimă a personajelor sale cu speranța ascunsă în victoria fluxului vieții care erupe spectaculos în acel „trăiesc, draga mea, trăiesc“ din final, lavă izbucnită dintr-un vulcan interior a cărui materie incandescentă s-a adunat din fiecare experiență trăită pînă aici : a trăi, oricum, dar a trăi.

Jocul vieții și al literaturii se desfășoară deasupra „vulcanului“ realității, *adevărul* fiind regula și obiectivul său ; cartea lui Mihai Mihai are a-l descoperi într-un „timp grăbit și sceptic“, printre oamenii „bătrîni“ sau tinerii din generația „blugiștilor cu priviri apatice“, primii reprezentînd în roman acel *timp povestit* (Atanase Șepcaru), ceilalți făcînd parte din *timpul „personal“*, cunoscut autorului ; și mai are a vorbi textul lui Mihai Mihai despre mersul vieții în diagrama morții (destinul celor dispăruți se citește în mișcarea urnelor din vitrina crematoriului), despre libertatea „dinlăuntru“ și cea „dinafară“, despre valoarea compensatorie a ideilor față de o realitate incompletă, despre credințele din om și proiecția lor în planul relațiilor sociale. Numai că viața, iată, „oferă mai multe evenimente senzaționale decît suportă ființa omenească, cu neputință de folosit în literatură“ ; pînă la urmă, candoarea „profundă și ridiculă“ sau (și) „idealismul“ sau (și) „sentimentalismul“ constituie acel ochean întors prin care uriașul ochi deformat al lui Mihai Mihai vede „sigur și adevărat“ acel adevăr, pe care l-aș numi *adevărul prea adevărat*, cu neputință de a fi trecut în literatură pentru că aici el devine neverosimil : adevărul prea adevărat îmbracă haina „minciunii“ romanești, viața din text fiind totdeauna „adoptată“ prin „intrarea în inautenticitate“. *Vacanța* este cartea de maturitate a unei teme, unde prozatoarea renunță la convenția „obiectivității“ pentru a scrie despre sine sau (și) despre cei care îi seamănă, ghiciți pe chipul și în limitele traiectului existențial parcurs de personajul-scriitor Mihai Mihai,

„sumă“ a altor creatori care s-au numit anterior D., Raluca, Baltazar, vrăjitorul, astrologul, Don Juan, cerșetorul filosof.

Un experiment cu o valoare particulară pentru scrisul Mariei-Luiza Cristescu este romanul *Figuranții* (1979), în care prozatoarea a intenționat ceea ce se numește o „frescă balzaciană“, dublată de un „roman al generațiilor“. Formula epică este, așadar, aceea clasică, conform căreia povestirea trece prin instanța unei „voci auctoriale“, dominatoare, care dispune cu puteri discreționare de lumea și destinele personajelor ; în roman predomină descrieri ornamentale, fragmente cu aspect de monografie, reconstituiri complete ale unor existențe, fapte care se încadrează între evenimentele verificabile din unghi istoric, date care plasează strict timpul povestirii și devenirea celor trei generații ale unei familii ardelene din orașul Orhei : bătrînii George Cîndea și Lucreția Căstăian, tinerii Septimiu și Minerva, adolescentul Sever Căstăian. Ceea ce le unește destinele este *ordinea* pentru că lumea în care evoluează este o lume a ordinii în care „nu se puteau petrece decît lucruri care își aveau o explicație“. De altfel, semnificația existenței personajelor și aceea a universului lor este una singură pentru că „mobilul“ este unic : a dovedi românitatea și a obține drepturile istorice refuzate secole de-a rîndul. Între colectivitatea micului Orhei și indivizii care o alcătuiesc există o rețea de legături secrete care se confundă cu ceea ce s-a numit „comandamentele epocii“ : fiecare este o rotiță dintr-un uriaș mecanism căruia puțini — cei aleși — îi cunosc principiul de funcționare. Priviți astfel, Lucreția, Cîndea, Minerva ori Septimiu Căstăian sînt oameni „fără personalitate“ pentru că destinul lor este dinainte trasat în perspectiva unei anume „funcționalități“ : ceea ce îi caracterizează pe ei și, implicit, colectivitatea din care fac parte sînt limpezimea, rectitudinea, comportamentul studiat, aproape geometric, suspectarea „poveștilor“ și creditul absolut acordat „documentelor“, glacialitatea și lipsa participării afective, a gustului pentru aventură și neprevăzut, punerea în scenă, ritualul și regia fiecărui eveniment public sau intim : o cerere în

căsătorie, moartea, momentul cristalizării erosului — totul este prevăzut dinainte „cu mare exactitate". Fapt semnificativ, Minerva, personajul care a introdus ideea de „hybris" în această lume a ordinii, își „citește" fiecare zi a existenței sale în casa Căstăian pe paginile ziarului „Familia" pe care îl scrie, în fiecare noapte, fratele său, Septimiu, ajutat (informat) de George Cîndea și Lucreția Căstăian : iar Minerva acceptă „jocul" întrucît ființa sa a fost „programată" pentru o anume funcție în cadrul marelui ansamblu al rezistenței românilor ardeleni. Pînă și abaterea de la norma socială este planificată : Rubin Orheianu este „purtătorul" *îndoielii*, elementul care poate destructura ordinea prestabilită și care face exerciții cu tinerii orheieni pentru a-i învăța să treacă dincolo de îndoială și dincolo de orice eventuală „deformare" pe care temperamentul ar putea s-o instaleze în comportament.

Aparenta monotonie a cursului egal al acestei lumi fără evenimente este tulburată, mai întîi, de Septimiu Căstăian : trecut prin ucenicia la Rubin Orheianu, Septimiu revine la matcă, se întoarce la document și renunță la poveste, înscriindu-se pe orbita destinului programat de generația vîrstnică a Orheiului. Acest scenariu va fi actualizat pentru a corija „abaterea" lui Sever Căstăian, fiul lui Septimiu ; *imaginația* din copilăria tatălui este la fel de „periculoasă" ca și *sentimentul erotic* din adolescența fiului : generațiile Orheiului trăiesc la fel pentru că scopul lor este același : a dovedi românitatea presupune structurarea severă a fiecărei existențe în perspectiva istoriei.

Dacă formula epică din *Figuranții* a rămas un experiment singular pentru Maria-Luiza Cristescu, „romanul generațiilor" a fost preluat și prelucrat pe mai departe într-o altă secțiune a scrisului său ; schițat în *Dulce Brigitte* (1969) și finalizat în *Tutun de Macedonia* (1976) și *Necuviință* (1984), romanul generațiilor reprezintă, în fapt, ceea ce aș numi *romanul pierderii și regăsirii rădăcinilor*. În *Tutun de Macedonia,* această tematică este abordată din unghiul a două concepții de viață deosebite și din perspectiva a două moduri de constituire a cuplu-

lui erotic ; mai întîi, Andrei Drumaru și profesoara din Mocod ilustrează concepția rigidă ; din această confruntare, Andrei Drumaru învață să retrăiască și, de aici, să-și redescopere rădăcinile uitate în satul părăsit de multă vreme. Pista pe care a deschis-o întîlnirea sentimentului cu rațiunea este în continuare explorată de fiecare personaj, pe cont propriu sau în limitele cuplului erotic, pînă la sosirea în punctul final care este clasa școlii din Mocod ; Tomiță-Cornelia și Andrei-Ina nu sînt atît perechi de personaje, cît „sisteme" de primire-distribuire a vieții : ceea ce unul oferă, celălalt primește, din această „dialectică" a cuplului ivindu-se cealaltă dialectică, a sufletului fiecărui personaj care nu poate „deveni" decît prin recuperarea acelui „ceva" esențial uitat în banca școlii din Mocod.

Această semnificație a destinului, pe care o stabilesc pierderea și regăsirea rădăcinilor, este reluată de Maria-Luiza Cristescu în ultimul său roman, *Necuviință ;* dincolo de opțiunea tematică din acest text poate însemna o placă turnantă pentru scrisul prozatoarei ; se află aici o formulă narativă sensibil diferită de aceea a cărților anterioare și schița unui nou spațiu epic, depărtat de străzile și casele orașului ; filtrul analitic din *Vacanța* și *Tutun de Macedonia,* în descendență Hortensia Papadat-Bengescu (despre care Maria-Luiza Cristescu a publicat un eseu în 1976), este înlocuit în *Necuviință* de o „sită" a sugestiilor, textura interioară a personajului, care rămîne în continuare miza narațiunii, fiind dezvăluită prin intermediul unor *situații* sau *stări* care nu mai sînt analizate, ci doar „expuse" ochiului cititorului. Desprinderea aceasta de formula care a consacrat-o ca prozatoare poate însemna foarte mult ; fără să piardă nimic din profunzime, textul cîștigă încă un teren pe care romanul de analiză nu și-l poate circumscrie : cititorul nu mai urmărește acum pur și simplu *logica* analizei, ci este nevoit să construiască el însuși acea „logică", să descopere aproape pe cont propriu structura personajului pe care îl „apreciază" în funcție de parametrii lecturii și nu doar prin raportare la ceea ce *se spune* nemijlocit în text. Ca și alte prozatoare contemporane, Maria-Luiza Cristescu

își innoiește scrisul, părăsind „mantaua“ atoatecuprinzătoare a autoarei *Concertului din muzică de Bach*; „variațiunilor“ pe o temă dată, le este preferată o interpretare pe o partitură originală.

Firul epic este foarte subțire și, ca de obicei, cine citește romanul doar pentru a vedea „ce se întîmplă“ nu poate înțelege aproape nimic și, desigur, nu poate aprecia cartea în specificul său ; pe scurt, în *Necuviință*, se consumă cîteva conflicte de familie. Punctul de plecare este „blestemul“ pe care îl aruncă mătușa Lucreția asupra tinerei Marta ; iată primele fraze ale textului : „Aseară, mătușa Lucreția a blestemat-o pe Marta : — Să dea Dumnezeu să ai parte de tot atîta sănătate, cît noroc în viață i-ai dorit nepotului meu ! Blestemul a rămas să plutească deasupra mesei.“ Aceste „vorbe otrăvite“ aruncate într-o pașnică zi de concediu transformă o structură și amenință să schimbe cursul unui destin. Credința în rațiune și cauzalitate se tulbură, apar un „model“ nou și o alternativă existențială nouă, viața Martei intrînd într-o zodie a *relativității,* unde totul — viața chiar — este pus sub semnul îndoielii ; urmărită de cuvintele Lucreției, Marta se întoarce în satul Zăpode, simțind că a venit clipa scadenței unor *datorii morale* față de lumea de care s-a desprins : trăiesc acolo, în satul de la periferia unui mare oraș, cîțiva oameni cărora prezența Martei le este necesară și pe care aceasta *trebuie* să-i caute pentru a-și rezolva sie înseși „neînțelegerile“ și a corecta „necuviințele“ care i-au marcat existența.

Pe lîngă înnoirea formulei narative, benefică pentru scrisul prozatoarei, romanul încearcă să-și circumscrie un spațiu epic nou ; iată și motivația acestui fapt : „un sat poate vîntura atîtea vorbe și stîrni atîtea supărări și iubiri, cît nu-i în stare o capitală de țară.“ Peisajul nu convine însă prea mult prozatoarei care simte pericolul de a ceda unei „convenții“ mai vechi, aceea din care s-a ivit „neosămănătorismul“ ; tot ceea ce aparține „naturii“ în Zăpode se constituie în text ca o „stampă veche, neîndemînatică, tocmai datorită efortului de a imita cu străşnicie adevărul“ ; Maria-Luiza Cristescu refuză „convenția“ dar, în același timp, o respectă : tradițiile

satului, felul în care se desfăşoară o pomenire sau un priveghi, verdele crud al dealurilor sau cel dens al pădurilor, „raiul“ livezii de la Tuşa Mare — totul „interesează“, este notat aproape minuţios, *descris* de ochiul *amuzat-ironic* al naratorului aflat printre presupuşii privitori ai spectacolului. *Necuviinţă* este unul dintre acele texte „de trecere“; romanul finalizează tematic o problematică pe care au dezvoltat-o *Dulce Brigitte* şi *Tutun de Macedonia*, anunţînd poate o vîrstă nouă a scrisului Mariei-Luiza Cristescu.

NORMAN MANEA

Într-un text din volumul *Anii de ucenicie ai lui August Prostul* (1979), Norman Manea face cîteva disocieri în marginea raportului care se stabilește în limitele prozei actuale între *„model"* și *„receptarea noului"*; după exact zece ani de la debutul în volum, timp în care a publicat șase cărți ce constituie, toate, variante la un autoportret — *Noaptea pe latura lungă* (1969), *Captivi* (1970), *Atrium* (1974), *Primele porți* (1975), *Cartea fiului* (1976), *Zilele și jocul* (1977) —, Norman Manea se explică, dezvăluie modelul narațiunilor sale, fixînd spațiul epic propriu și caracteristicile acestuia față de mișcarea prozei contemporane textelor amintite: „Demersul artistic, inexistent în afara originalității stilistice și a observației adînci, n-are desigur decît de cîștigat prin scrutarea căilor sinuoase ce declanșează, sting și aplatizează inițiativele și înfruntările umane... nicidecum prin inventarierea sau inventarea unor oricît de spectaculoase conflicte." Prozatorul optează, așadar, pentru abordarea din interior a dinamicii devenirii individului, pentru urmărirea „căilor sinuoase" pe care le parcurge acesta pînă la o anume *stare conflictuală* care îi definește singurătatea și *captivitatea*; viața sufletească a personajelor sale se confundă cu această stare conflictuală ale cărei semnificații trebuie exprimate artistic dincolo de legile cererii și ofertei, de care se lasă conduși, adesea, mulți dintre prozatorii contemporani: delimitînd propriul demers artistic în *Despre model și receptarea noului,* Norman Manea analizează, indirect, un anume moment al evoluției prozei noastre, polemizînd discret cu „indus-

triașii“ mai mult sau mai puțin talentați, dar, in primul rînd, eficienți. Între caracteristicile stilistice ale scrisului lui Norman Manea rețin atenția condiționarea cunoașterii omului prin înțelegerea acțiunii resorturilor de profunzime ale psihicului, prin preocuparea pentru analiza „nebuloasei“ din coada cometei și nu a corpului ei strălucitor : „Intuirea, cunoașterea și revelarea omului, prin ceea ce îl condiționează și pune în mișcare, presupune, fără îndoială, înțelegerea lumii sale interioare, nevăzută sau mai puțin văzută, acolo unde, după o logică anume a resorturilor adînci ale psihicului, se coagulează și pornesc nebuloasele sentimentului, gîndurile, acțiunea și abandonul“ ; subiectul și obiectul prozei lui Norman Manea se identifică în *psihic,* în „nebuloasa“ sa ; acest univers, niciodată pe deplin epuizat în vreo operă literară, încearcă a fi revelat în cărțile lui Norman Manea prin intermediul trecerii sale „de la persoana a treia la persoana întîi“, constituind acele *variante* ale unui autoportret cu cîteva „invariante“ și mai multe „necunoscute“.

Prima „capcană“ a captivității protagonistului este *decorul* în limitele căruia evoluează ; fiecare proză a primului volum, *Noaptea pe latura lungă,* începe prin a *desemna cadrul* și sfîrșește prin a exprima *închiderea*, ecranarea privirii, mișcarea circulară, starea conflictuală care se creează la punctul de întîlnire a ceea ce aș numi *„foamea de spațiu“* și presiunea pereților inatacabili ai celulei existențiale : iată, de pildă, prima propoziție a narațiunii *Plimbare :* „Pătratele aproape egale ale calupurilor alăturate de piatră luceau •umed în cenușiu și alb și uneori în culoarea lutului.“ Sau prima frază a textului următor, *Ridicarea din pămînt :* „Aburul lăptos sporea către fereastră și, în apropierea sticlei albea dens, pînă nu se mai zărea nimic, și fereastra devenise mată.“ *Pătratele* calupurilor drumului și *albul dens* din fața ferestrei semnifică închiderea, secționînd fluxul privirii, dorința cunoașterii lumii, contactul cu mișcarea lentă sau agitată a străzii, ferecînd personajul în spatele ușilor închise ale propriei personalități : soluția nu este spargerea acestora, ci căutarea fantei eliberatoare pe căile sinuoase ale devenirii interioare. Pînza ploii care

„învăluie friguros", *pasta groasă* a zilelor care anulează amplitudinea și „spectaculosul", *pîcla* diminețiior, *plafonul* jos al cerului, *întunericul* care ascunde formele și aplatizează volumele — toate aceste elemente ale decorului introduc *ideea de limită,* ecranînd vederea și stabilind în chip decisiv cadrele stricte ale evoluției protagonistului. Dar *închidere* înseamnă, aici, *revelare*; simpla comparare a segmentelor de deschidere a celor trei capitole ale romanului dezvăluie treptele parcurse spre captivitate, desăvîrșirea cercului unui orizont perfect etanș, definitiv închis: iată cele trei spații pentru cele trei persoane care locuiesc acolo. De la vagul „bandajului" ploii, prin pîcla densă a dimenților, la golul cenușiu-violet al aerului și ferestrei — acestea sînt etapele depersonalizării, ale trecerii de la *ea,* prin *tu,* spre *eu*: cînd capitolul al treilea începe ca și precedentele două, cititorul are senzația unui nou început pentru același text, constituind *variante* ale unui autoportret privit din unghiul persoanei (ea), al interlocutorului (tu) și al sinelui (eu): traiectul comunicării este invers — noncomunicare — pentru că așezarea conform „normei" a reperelor sale (eu — tu; eu — ea) este amendată în chip evident, destructurînd un cod pentru a instala realitatea altuia: deschiderea este, aici, închidere întrucît revelarea nu este posibilă decît în captivitate, între limitele trasate în tușe groase.

Fapt semnificativ, în proza lui Norman Manea nu există cupluri de personaje, ci doar indivizi, atomi mișcîndu-se independent, pe orbite paralele, refuzînd contactul și ridicînd bariere succesive în calea comunicării; fiecare gest și fiecare cuvînt se consumă doar *înlăuntru,* personajul simulînd camaraderia ori chiar prietenia pentru a ajunge, în fapt, la același *compromis necesar* cu sine însuși: Mircea din *Noaptea pe latura lungă* caută în Vera Cristescu și, mai ales, în Lucian *variante* ale chipului său, închipuindu-le existența, trucînd-o prin ficțiune, conform scenariului propriei vieți interioare, atomizată, pulverizată în tot atîtea *stări* cîte *figuri* pot crea momentele zilei și ale nopții: „Mircea de Stări, Mircea de Silă, Mircea de Străzi, Mircea de Singurătate, Mircea de Spaimă." Toți aceștia sînt chipuri pentru un erou cu

o lungă practică a umilinței, căutînd la fiecare contact un „interval precaut de acomodare", un „cîștig diplomatic", pregătit pentru fiecare secvență a existenței cu un „negativ al memoriei" : ceea ce nu permite nici simpla comunicare și nici constituirea cuplului este *luciditatea,* jocul rece al minții, desfășurat după niște norme prestabilite care anulează posibilitatea surprizei sentimentelor. Ochiul rece, cinic, luciditatea „feroce" interpun acele *probe periculoase de autenticitate* la al căror examen sever fluxul afectivității, *reciprocitatea* nu pot rezista. Ideea de scenariu, de regie a fatalității unei structuri interioare care nu acceptă compromisul sau hazardul sentimentului și nu admite decît modul privirii lucide este încă mai evidentă în romanul *Captivi:* Monica Smîntănescu sau Sebastian Caba își definesc ființa în perspectiva a două *monologuri* — cel „mirat" al adolescenței și cel „mut și mort" al maturității. Personajele simulează un dialog, derizoriu, la mica publicitate a unui ziar. Schița dialogului, făcută publică în coloana de mică publicitate, re-prezintă ipostaza ultimă a monologului „mut și mort" în care se închide protagonistul, evitînd contactul cu *celălalt,* cu „al doilea", cu agresorul potențial al „somnului leneș", al izolării și indiferenței eului : *ea* și *tu* sînt *definiți,* „exorcizați" astfel, anulați pentru a se anula însăși ideea de dialog : propoziția-deviză a personajului — „trebuie uitat pentru a putea reîncepe" — nu este, nici ea, decît unul dintre elementele jocului rece cu singurătatea, ale pendulării perpetue între „somnul leneș" și „trezirea lentă", între *închidere* și *întredeschidere.*

Tot astfel, protagonistul din romanul *Atrium* își dovedește forța prin ironie și printr-un „bărbătesc refuz al confesiunii" ; personajele din *Primele porți* se îndreaptă prin mișcarea unei „jucării mecanice" spre același spațiu „calm", apărat de „afecțiunea și îngrijorarea" celorlalți, a cărui rațiune de a fi este *regăsirea* și *așteptarea* care, iată, „poate primi orice sau nimic". Stăpîn deplin al unui *loc de veghe,* personajul din *Cartea fiului* precizează ținta și modul monologului „mirat" sau „mut și mort" ; a fi singur înseamnă, în fapt, *a participa* și nu a comunica, a fi *în* și *cu* lumea, fără a dialoga cu

aceasta : închiderea în „fagurele" destinat, ocuparea locului în „vasta rețea de noduli" reprezintă unica șansă de *a proba realul,* de a-l experimenta și anexa, singurătatea (sau indiferența) presupunînd participarea (disponibilitatea), dar opunîndu-se definitiv comunicării : iată modul izolării și paradoxul numai aparent al unei existențe : „eroul nu se identifică, în realitate, cu nimic, extrema disponibilitate echivalînd cu indiferența absolută". Protagonistul prozei lui Norman Manea închipuie o altă ipostază în romanul *Zilele și jocul ;* „varianta" sa de aici are a depăși „pragul maturității", experimentează interogația ca formă de existență și rezistență, își constituie figura din suprapunerea și intersectarea de chipuri și stări pentru a ajunge la „știința de a-și plictisi viața" : personajul din *Zilele și jocul* este o sinteză a variantelor din cărțile precedente, altfel spus, *invarianta* unui autoportret al *absolventului,* al individului care încearcă să treacă pragul dintre două vîrste : adolescența și maturitatea. Izolarea, prudența și luciditatea sînt datele unei terapeutici a sensibilității agresate de specificul unei vîrste și de configurația texturii socialului ; această deschidere mai explicită spre context aparține naratorului-personaj din *Anii de ucenicie ai lui August Prostul,* textul care încheie o experiență epică și care oferă chipul acestui „ciudat culegător de rarități" care se numește *eu.*

Modului izolării îi corespunde *apatia* pe care o justifică în *Noaptea pe latura lungă* ceea ce personajul numește „lupta cu inamicul din tine" ; indiferența și apatia sînt ipostazele termenilor unui raport conflictual care se stabilește între *degajare* și *angajare,* între *haosul* („nebuloasa") psihicului și *ordinea* structurii spațiului exterior. Prima formă de expresie a acestei relații de adversitate este aceea a confruntării dintre *frază* și *cuvînt,* dintre sintaxă și morfologie, dintre o ordine (a *numirii)* și o alta, superioară, a *discursului* despre lume. Urmînd logica internă a constituirii autoportretului personajului lui Norman Manea, în romanul *Captivi* raportul se ipostaziază prin două „abstracțiuni" („mortul probabil" și „mortul sigur"), ilustrînd degajarea lui „ieri" față de angajarea lui „azi" ; agitația *seamănă* cu indiferența, sînt chiar același lucru, întrucît și cel care „se

agită“ și cel „indiferent“ se confundă cu figura captivului: „agitația ei falsă, falsificînd, era doar o altă față, nu se știe cu cît mai mizerabilă, a indiferenței mele“, constată protagonistul romanului. Criza de adaptare a lui Rafael Banu din *Atrium*, personajul din *Cartea fiului* care înregistrează scurgerea fiecărei particule de nisip în clepsidră, ambiționînd să fie și nisipul și clepsidra în același timp, Ben din *Zilele și jocul* care preferă „ritmului viu al confruntărilor“ apăsarea și „bucuriile de totdeauna ale izolării“ sînt *variante* ale portretului-robot al protagonistului prozei lui Norman Manea, care reacționează „în trepte“ și percepe „descompus“ fiecare element al lumii exterioare pentru a separa esențele: *jocul cu ghemele decolorate* este, în fapt, acel joc al minții, lucid și cinic, prin care ființa încearcă să ordoneze fragmentele disparate ale unui *vis* întortocheat și agresiv și ale unei *realități* asemenea. „Ușile“ fiecărui text al lui Norman Manea se deschid spre *incertitudine* (haos) și *căutare* (ordine); în zona intersectării lor se consumă aventura interioară a personajului și relaționarea sa cu contextul social al epocii, care se fac în proza lui Norman Manea prin „studiul“ dinamicii generațiilor, specific pentru epica noastră contemporană; dacă Mircea, Lucian, Vera Cristescu ilustrau în primul volum „cruzimea iconoclastă a noii generații“, iar Ben, Filip, Alina din *Zilele și jocul* rătăceau „printr-un soi de puritanism vioi, într-o beznă cazonă, vegheată de obtuzitatea școlii, a familiilor și orașului“, purtînd marca inconfundabilă (în epocă) a unei „senzualități flămînde“, naratorul din *Anii de ucenicie ai lui August Prostul* dezvăluie miza jocului romanesc care este *delimitarea* profilului unei întregi generații prin intermediul portretului-robot al unui individ căruia i s-au studiat „variantele“ și i s-au definit „invariantele“: izolarea, privirea lucidă, precauția, refuzul confesiunii sînt, iată, moduri „de-a răspunde la solicitările specifice unei generații și unei epoci“ în care „schema caracterelor era simplă“ sau, mai exact, voit simplificată: în această perspectivă, monologul personajului este forma de refuz a *uniformizării*, a pulverizării personalității într-o masă informă căreia i s-a atribuit, din exterior, o sumă de calități „stas“: anii de ucenicie

ai lui August Prostul sînt anii adolescenței personajului din toate cărțile lui Norman Manea; personaj a cărui existență re-prezintă în chip exemplar destinul și portretul generației din care face parte.

Continuarea acestui proiect și, în fapt, finalizarea sa se află în ultimul volum de proză al lui Norman Manea, *Octombrie, ora opt* (1981); relația individ-colectivitate structurează cele nouăsprezece povestiri din această carte, definitivînd o schemă compozițională, portretul-robot al personajului și modul raportării sale la textura socialului, a epocii în care evoluează: „Poate la un portret al epocii se va fi gîndit, înainte de toate, energicul inițiator, fără a bănui că propune o compoziție în care citim propriile determinări. *Individualizarea*, cîtă ar mai fi posibilă, n-ar rezulta decît tot prin raportare, prin detaliere; separarea cea mai drastică ar rămîne doar un alt fel de a exprima dependența de setul inițial al condiționărilor. Cine ar avea răbdare să privească în acest mod amănunțita fișă de date personale, pe care trebuie s-o predea mîine serviciului specializat, ar înțelege fără greutate că *participă, fără să vrea, la această sumă sau sinteză* și că viața sa, oricît i s-ar părea singularizată, un mister fluid și încă surprinzător pentru el însuși, ar fi regăsibilă, fie și ca amănunt extravagant, în *datul colectiv*." Intenția prozatorului, făcută explicită în acest fragment din narațiunea semnificativ intitulată *Biografia robot*, este aceea de a construi o „biografie robot" a individului prin intermediul elementelor aparținînd „datului colectiv" al unei anume epoci; altfel spus, individul, ca parte a întregului, îl *reflectă* pe acesta, iar întregul, la rîndul său, dă seamă de calitățile individului: mecanismul individ-colectivitate funcționează după principiul conform căruia omul este adevărata măsură a epocii sale. Naratorul, „energicul inițiator", comunică buletinul meteorologic al colectivității, pulsul său robot, numai după ce a consultat fișele personale ale indivizilor, în care citește, în fapt, suma și sensul evenimentelor unei întregi epoci. „Datul colectiv", cuprinzînd „secvențele banale ale zilelor care conțin toată biografia epocii, ca și potențialul schimbării", se constituie cu ajutorul montajului cinematografic al segmentelor narative;

textul epic devine astfel o sumă de seturi independente pe care fiecare cititor le leagă cum crede de cuviință: banalitatea provoacă cititorul (care caută în orice carte excepția) la o lectură subtextuală și, în același timp, oferă soluția continuității pentru narațiunile din volum.

În laboratorul propriu de cercetare, naratorul-martor studiază datele, zilele „pedeapsa noastră, bucurie deznădejde, desaga fiecăruia“, care aparțin, deopotrivă, *realității* și *vedeniei;* matricea acestei cărți este *clipa* în limitele căreia se realizează translația dintre trecut (iadul) și prezent (purgatoriul) spre una dintre imaginile posibile ale viitorului (raiul): totul este perceput în „pîlnia“ unui prezent continuu. De pildă, în *Premise pentru Maria,* prima proză a volumului, naratorul amestecă deliberat *ceea ce știm* cu *ceea ce ni s-a relatat,* datele cunoscute își dilată și își încurcă rîndurile printre „poveștile puzderie“, reconstituind, în cele din urmă, o epocă prin biografia-robot a tovarășului B.; cititorul este prins între polii unui discurs tensionat (realitate și vedenie), primind pînă la urmă acel „dar ciudat“ care este „adevărul cel adevărat“. Tot astfel, cele șase narațiuni care urmează *(Puloverul, Moartea, Puteam fi patru, Ghemele decolorate, Ceaiul lui Proust* și *Nunțile)* constituie niște secvențe dramatice povestind despre copiii generației care a trăit „spaimă și foame, umilință, nerăbdare oarbă, sălbatecă, de jivină, o feroce solitudine“, cu amintirea unei lumi la care trebuia să renunțe; aceste șase proze sînt niște scurt-metraje, documentare de epocă în care existența colectivității se reflectă pe chipurile unor copii îmbătrîniți prea devreme, investiți cu o maturitate precoce: măsura timpului trăit se stabilește aflînd, mai întîi, ce s-a întîmplat cu mintea și cu brațele cetățeanului oarecare. Copilul *acelei* epoci nu seamănă cu copiii *acesteia* pentru că, iată, el „nu locuise la timp provinciile princiare ale basmului“; imaginația și cuvintele (poveștile) sale caută timpul pierdut, povestea netrăită „la timp“, în cărțile (filmele) care povestesc viața. *Kinderlandul* lui Norman Manea este o replică amară la „luxul, calmul și voluptatea“ Disneyland-ului; personajul lui, un „tînăr aiurit lector al vieții“; călătorește în Kinderland prin intermediul filelor

unei cărţi în care existenţa este trucată de mîna abilă a unor regizori ascunşi ; fiecare pagină a cărţii corespunde unei anume trăiri, viaţa se derulează în faţa ochiului ca un film ale cărui imagini se opresc în pragul „caraghioasei vizionări colective". Colaje din fragmentele unor evenimente, cioburi de sentimente, ţăndări de obsesii şi pasiuni, totul încape în trucajul (textul) viitorului (cărţii) care vorbeşte despre trecutul *vizionat* şi prezentul *trăit ;* între zădărnicie şi aşteptare, spectatorul (personajul), îmbrăcat în elegantul său costum de ocazie (visul), urmăreşte instantanee graţios fotogenice din trucajele viitorului sau bîţîiala confuză a secvenţelor de pe pelicula găurită şi clişee voalate, proiectate pe peretele „dormitorului părintesc" sau pe albul rezervei de spital, expresie a „bucuriei regăsirii", venind din satisfacerea acelei acute „nevoi de libertate şi refugiu". Naratorul (spectator şi personaj), „salahor, stoic al cotidianului", purcede la această dureroasă lectură a vieţii însoţit de ameninţarea pericolului cuvintelor care înşală *(Octombrie, ora opt),* apropie şi separă irevocabil oamenii *(Punctul de inflexiune)* sau încearcă să-şi impună, prin agresiune, legea lor care este tăcerea *(Ora exactă) ;* aflat mereu într-un „regim al evaziunii stenice" (ziua), închis între cuvinte (poveşti puzderie), naratorul depăşeşte bariera dialogului pentru a pătrunde (citi) în spaţiul fiinţei interioare cu dramaticele şi prelungile sale monologuri : ajuns aici, el întocmeşte fişe de *persoane,* posibile personaje (Vasile Cotigă alias Victor Scarlat, Dolores Scarlat, Oscar etc.), pentru a putea oferi o cardiogramă robot a pulsului colectivităţii.

Esenţială pentru înţelegerea acestei problematici complexe este lectura în „regim" psihocritic a textelor prozatorului întrucît, iată, nucleul lor coagulant este *metafora obsedantă.* În *Captivi, Atrium* şi *Cartea fiului* apare o primă asemenea metaforă : *mîna în jurul gîtului* este semnul segmentării fluxului potenţial al comunicării cu lumea şi cu celălalt ; totodată, „dunga roşie" din jurul gîtului este un „semn magic de nobleţe" pentru că izolarea însăşi este modul emblematic al nobleţei persona-

jului. Tot așa, *trenul* din *Atrium* și *Cartea fiului* este „călătoria nenăscutului în cavitatea umedă, elastică, fermentul trezit de atingeri prudente" ; trenul „leneș și pustiu" sau trenul „fiară" este vehiculul simbolic al obsedantei căutări a începutului, a punctului de sprijin inițial în jurul căruia să poată pivota destinul protagonistului : *turbarea* (un simptom și o obsesie a personajului din *Atrium*), *adîncurile rîului* (simbolizînd imperfecțiunea, tranziția), *celula* și *presiunea timpului* din *Cartea fiului* sînt celelalte metafore obsedante a căror „constelație" structurează textul lui Norman Manea : *decorul* și *metafora*, „interiorul" și „exeriorul" narațiunii sînt „avertizorii" lecturii și principalele repere ale universului epic.

Modalitatea narativă pe care o implică studiul variantelor la un autoportret trimite, înainte de toate, la ceea ce s-a numit *pactul autobiografic ;* cărțile lui Norman Manea pot fi citite și astfel, ca un unic text autobiografic a cărui formulă se delimitează însă de cel puțin două celebre experiențe anterioare. Proza *Ceaiul lui Proust* din volumul *Primele porți,* reluată în *Octombrie, ora opt,* reprezintă o asemenea delimitare față de „convenția" cunoscutei scene a „madlenei" din romanul lui Proust. Și tot astfel, proza *Povestea porcului* din volumul apărut în 1975 este o replică „în negativ" a unor segmente din *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă : personajul-narator al lui Norman Manea își identifică ființa în limitele altei sensibilități, marcată în chip decisiv de traumele războiului și ale lagărului. Un experiment de formulă epică interesant este cel din *Cartea fiului ;* naratorul caută aici intersectarea unui model *pictural* cu unul *„narativizat"*, iar punctul unirii lor este amintita metaforă a încercuirii gîtului : Simonetta Vespucci, modelul lui Piero Pollaiuolo, avînd „o viperă înfășurată în jurul gîtului" și Sia Strihan-Hariga, „modelul" naratorului, coincid : un pictor și modelul său de ieri, un alt pictor și modelul său de azi se regăsesc conform unui principiu de construcție gidian *(la mise en abyme),* Simonetta și Sia fiind *mitul* și *realitatea* textu-

lui romanesc: *literalitatea* tabloului se redescoperă în *picturalitatea* narațiunii. Proza lui Norman Manea își asumă *fragmentarea* ca procedeu esențial de construcție; structura textului său este una poematică, cu segmente reluate, interpuse, rescrise, conexate, intersectate, respectînd regula jocului cu ghemele decolorate: într-o altă ordine, anii de ucenicie (literară) ai naratorului din proza lui Norman Manea sînt anii de lectură ai lui Mann, Musil și Gide.

ROMULUS GUGA

Între 1970 și 1974, Romulus Guga a publicat cinci romane — *Nebunul și floarea* (1970), *Viața postmortem* (1972), *Sărbători fericite* (1973), *Adio, Arizona* (1974) și *Paradisul pentru o mie de ani* (1974) —, epuizînd un experiment epic situat între tentațiile poeziei și dramaturgiei ; structura poematică a frazei și tensionarea conflictului pe o scenă deocamdată imaginară sînt „semne" ale acestei treceri de la un mod de creație la celălalt, în perspectiva orizontului unui spațiu continuu, uniform, organizat în jurul unor obsesii tematice și al unei substanțe mereu aceeași pe parcursul celor cinci texte. „Aventura" epică a lui Romulus Guga începe cu *Nebunul și floarea*, romanul care a fost considerat „cartea-efigie" a prozatorului ; într-adevăr, acest text delimitează conturul spațiului amintit, fixînd în chiar secvența sa inițială o „funcționalitate" și o problematică pe care titlurile ulterioare le vor nuanța fără a le diversifica însă. *Coridorul*, substitut al infernului și *„Chelul"*, ipostază a paznicului de la porțile labirintului, reprezintă primele două elemente funcționale ale universului prozei lui Romulus Guga, care circumscrie tema închiderii, a claustrării în spatele unor uși „fără clanțe", fără a putea fi deschise și fără a lăsa decît șansa „ideii" de libertate, niciodată concretizată în fapt : între ființa din încăperea cu ușa fără clanță și zona exterioară, căreia îi ghicește tumultul, închipuindu-și viața, nu există punți de comunicare. Libertatea personajului este aceea a unui „gol etern, pustiitor de rece", unde *nimicul* (infernul) se întîlnește cu *nimicul* (ființa părăsită de memorie) : „vidul" spațial cores-

punde celui uman, între coridorul întunecat și obscuritatea celuilalt coridor, al memoriei protagonistului, stabilindu-se o relație de geneză reciprocă : coridorul și memoria se identifică și se despart pentru a înghiți mereu alte zone și alte ființe ale spațiului, tinzînd spre „vidul infinit, ferit de dezgustul morții". Încăperea sanatoriului în care pătrunde personajul romanului constituie *limita* ființei și *deschiderea* neființei ; la intrarea în coridorul întunecat forma se retrage în inform, ceea ce este redevine ceea ce nu este, lumea își pierde conturul, iar oamenii renunță la identitatea numelui pentru a-și nominaliza un atribut ; cei din sanatoriu se numesc Chelul, Clucerul, Majestatea-Sa, Savantul, Reporterul, Judecătorul, Mortul : lumea oamenilor devine o lume de „funcții" și „adjective", pragul coridorului despărțind semnificatul numelui de semnificantul său. Celelalte romane ipostaziază diferit acest spațiu de dincolo de viață pe care l-a trasat *Nebunul și floarea* ; salonul unei cîrciumi în *Viața postmortem,* o casă în *Sărbători fericite,* o cofetărie în *Adio, Arizona* și un azil de bătrîni în *Paradisul pentru o mie de ani* — acestea sînt „macromoleculele" în care se agită personajele-atomi ale lui Romulus Guga, care trăiesc la limita nimicului pentru a descoperi rațiunea unei existențe supuse definitiv eșecului și pentru a căuta necontenit răspunsuri la un șir de întrebări care copleșesc fără a lumina vreun adevăr. *Cercul* întrebărilor este un alt fel de a fi al coridorului, unde semnele interogației sînt ușile fără clanță.

Față cu această reducere a spațiului la una din funcțiile sale, aceea de a preciza limita, poate surprinde datarea exactă a unor evenimente, precum și grija naratorului de a dezvălui vîrsta personajelor sale ; protagonistul din *Nebunul și floarea* are 30 de ani, eroii din *Viața postmortem* sînt de 30 și 47 de ani, faptele din *Sărbători fericite* se petrec în 1951 : precizia nivelelor temporale și „abstractizarea" spațiului structurează prin chiar dinamica lor internă dubla relație a personajului cu un model *uman* și cu unul *social* pentru că, iată, dacă ființa este o „formă a întîmplării", cum se spune în *Nebunul și floarea,* raporturile cu socialul și cu textura ideală a umanului sînt forme ale determinismului strict

care nu admite hazardul și care seamănă pînă la confundare cu fatalitatea. Personajele pentru care optează prozatorul sînt *„naivul“* (Nebunul) și *„canalia“*; omul care și-a pierdut memoria din naivitate și candoare și cel care renunță la ea întrucît „formula preferată“ după care se conduce este „ceea ce devine pentru o clipă trecut nu mai are nici o importanță, deci sacrifică totul“ sînt, dincolo de aparenta lor asemănare, polii opuși ai unui univers care reprezintă lumea însăși: Mortul din *Nebunul și floarea* și protagonistul din *Viața postmortem* sînt *cazurile-limită* ale unei realități secunde care repetă forma și structura spațiului social și uman: primul își dezvăluie credința în posibilitatea reluării vieții cu suma intactă a virtualităților sale, depășind trecutul prin acceptarea „vidului“ de dincolo de viață, al doilea — anulează trecutul pentru că el se constituie dintr-un șir de acte antisociale și antiumane care nu pot fi „compensate“ prin nimic. Ambele cazuri deschid *perspectiva morală,* componentă esențială a prozei lui Romulus Guga, sub a cărei zodie se întîlnesc „contrariile“ din viața socială: „omul superior“ și „dama“ Zizi din *Viața postmortem* sînt, iată, „din același aluat“. Drama individului în confruntare cu timpul care nu mai are răbdare constituie și nucleul romanului *Sărbători fericite*; „canalia“ Paul și „omul integru“ (Vera, Luca, Ioan) sînt alte ipostaze ale polilor amintiți mai înainte. Păstrînd acest cadru, ultimul text epic al lui Romulus Guga, *Paradisul pentru o mie de ani,* vizează relația unui grup de indivizi cu textura socialului, abordînd o temă de largă circulație în proza „promoției Ivasiuc“, aceea a destinului unei generații în perspectiva timpului istoric în care evoluează; Remus Varlaam și Matei Vasilescu, tînărul ceferist și pensionarul unui azil de bătrîni, fac, unul prin faptă, iar celălalt — prin povestire, cronica lumii și a vieții generației războiului: ciudatul labirint din *Paradisul pentru o mie de ani* și coridorul întunecat din *Nebunul și floarea* sînt punctele de întîlnire și de confruntare ale existenței individului cu vectorii socialului, ale ființei cu epoca, ale modelului uman cu cel al timpului istoric: omul care și-a pierdut memoria și cel care se descoperă în fața conștiinței, Mortul și Remus Varlaam sînt cele

două „momente“ esenţiale de pe traiectul evoluţiei unei structuri care reprezintă placa turnantă a prozei lui Romulus Guga.

Între modurile prin intermediul cărora se urmăreşte dinamica raportului fiinţei cu lumea şi cu ea însăşi, primul experimentat este *transcrierea frînturilor de vis;* protagonistul din *Nebunul şi floarea* încearcă să recupereze memoria, o *nouă* memorie însă, prin exerciţiul zilnic al fixării unei imagini apărute într-un spaţiu oniric. Procedeul recuperării memoriei la care face apel personajul („confundat“ de unii cu autorul şi, în consecinţă, romanul a fost calificat drept „oniric“, făcînd parte din ceea ce s-a numit, prin anii '70, „onirism“) seamănă pînă la un punct cu „dicteul automat“, despărţindu-se însă de acesta în perspectiva *finalităţii* sale; relaţia cu socialul şi cu un model uman ideal nu poate fi restabilită decît prin redobîndirea funcţiei actualizatoare a memoriei: nu este vorba, aşadar, despre simpla transcriere a visului, suficientă sieşi într-o altă teorie a textului, ci despre un exerciţiu necesar recuperării unei funcţii pierdute la intrarea în coridorul întunecat păzit de „Chelul“. În *Viaţa postmortem,* personajul foloseşte un procedeu mult frecventat de prozatorii promoţiei lui Romulus Guga; *dialogul cu conştiinţa* într-o zi a încheierii tuturor conturilor, cînd fiinţa socială îşi supune faptele judecăţii „fiinţei morale“. O relaţie mai explicită cu socialul introduce romanul *Sărbători fericite;* în raporturile maturitate/ tinereţe şi în experienţa singurătăţii absolute, pe care o face adolescentul Luca din clasa a noua, se dezvăluie nu numai frica, dezorientarea şi tristeţea unei vîrste care se simte depăşită, confundată cu o alta, mult distanţată în timp, ci se împlineşte profilul începutului revoluţiei, anul desfăşurării firului epic fiind 1951: din dubla rememorare, a Verei şi, apoi, a lui Luca, se iveşte ceea ce aş numi un *manual de existenţă,* ale cărui reguli se spun (şi se scriu) fără teamă de ridicol şi melodramatic şi, în acelaşi timp, se constituie conturul moral al celor care au înfăptuit prima etapă a revoluţiei. Un monolog despre morală este *Adio, Arizona;* protagonistul din acest roman se deosebeşte de ceilalţi eroi ai prozatorului prin acceptarea necondiţionată a tre-

cutului cu faptele sale definitive și se aseamănă cu aceia prin conceperea vieții ca o „școală a moralei" menită să vindece cîteva maladii mai vechi sau mai noi ale sufletului : iată principiile manualului care se predă în această școală : „Dacă lovim să nu uităm că lovim în oameni. Dacă iubim să nu ne iubim numai pe noi. Dacă urîm să ne urîm și pe noi deopotrivă cu dușmanii noștri, căci dușmănia lor e și din dușmănia noastră. Dacă tristețea ne copleșește să nu-i copleșim și pe alții cu ea. Dacă sîntem siguri că pentru viața noastră nu mai există nici o salvare, să nu dorim pieirea tuturor. Dacă sîntem fericiți, să alungăm egoismul, care ne face să păstrăm fericirea doar pentru noi. Dacă sîntem sus să nu uităm că am ajuns acolo ridicați de alții, care ne poartă acum pe picioarele lor". Față de acest *cod moral* se definesc în proza lui Romulus Guga atît relația individului cu socialul, cît și raporturile pe care le stabilește cu sinele său ; fiecare regulă și fiecare principiu ale amintitului manual sînt instrumentele eficace ale luptei cu singurătatea, „mirajul" tuturor personajelor prozatorului.

Formularea principiilor morale ale existenței și manifestarea protagoniștilor în perspectiva acestora impun o altă modalitate de structurare a „clasicei" relații de *oglindire* a ființei în ființă și a ființei în obiectele din jurul său ; plecînd de la *senzația* „Mortului" din *Nebunul și floarea* („celulele ce mă alcătuiesc *s-au integrat perfect* între celulele solide ale oglinzii întîmplătoare. Am senzația posibilă a continuității", spune acesta) și de la *certitudinea* identității mamă-tată-fiu într-o unică „ființă morală", personajul lui Romulus Guga descoperă resorturile mecanismului complex al raportării la structura socialului cu ajutorul *parabolei ;* păianjenul și gîndacul negru, prezența șoarecelui, a adevărului ascuns și încercarea de a-l ucide *arată* protagonistului chipul real al perechii „siameze" victimă-călău, dezvăluindu-i coordonatele jocului social în care se cuprind, fiecare pe locul său, cel puternic și cel slab : confruntarea lor nu este una de forțe sociale (ca în cazul majorității romanelor „promoției Ivasiuc"), ci reprezintă o dispută a două coduri morale cu reguli opuse : „naivul" și „canalia" sînt

ipostazieri dintr-un alt plan ale victimei și călăului. Faptul că desfășurarea conflictelor are loc la un nivel simbolic care nu se suprapune perfect cu planul social este dovedit și de sensul raportului care se creează în proza lui Romulus Guga între *realitate* și *ficțiune*; în *Nebunul și floarea*, anormalitatea este semnul ființării lumii, a normalității înseși pentru că, iată, tot ceea ce este real trebuie să aibă și o alternativă „ideală"; în *Viața postmortem*, în atmosfera sumbră a unei cîrciumi fără clienți, în care sună trist și monoton un vals de Sibelius, se dezvăluie o existență falsă lîngă un comentator imparțial, *fictiv* însă (Chelnerul, Judecătorul); în *Adio, Arizona*, miza textului este aceeași ca și în ciclul *F* al lui Dumitru Radu Popescu: *ambiguitatea* dispariției față de *„definitivul"* morții; iar în *Paradisul pentru o mie de ani*, personajele „vizualizează" abstracțiuni (moartea, egoismul, disperarea, ura), amintind de avatarurile eroilor lui Laurențiu Fulga: visul are o pondere cel puțin egală cu aceea a realului în proza lui Romulus Guga, desemnînd simbolicul drept spațiu esențial de manifestare a personajului și de desfășurare a intrigii textului. Mai mult decît atît, prezența unor *metafore obsedante* care structurează universul epic precizează esența raporturilor pe care ființa le stabilește cu lumea și cu propria sa textură interioară; dintre acestea, rețin atenția *vîscul* („Cerul era un vîsc negru, purulent, necrozat în uitarea lui"; sau: „Omul nu depășea, după părerea mea, 40 de ani, era mic de statură, ca un vîsc cu chiu cu vai fixat în trunchiul timpului"), imagine a labirintului dar și a modului de relaționare a personajului cu lumea și *planta (floarea)* care apare în toate cărțile prozatorului cu semnificația *adevărului (Nebunul și floarea)*, a *himerei (Adio, Arizona)*, a *faptei (Paradisul pentru o mie de ani)*. Mizele acestui joc romanesc al metaforelor obsedante, al simbolurilor și principiilor morale sînt viața și moartea, fiecare carte a lui Romulus Guga vizînd, ca o finalitate necesară a demersului artistic, elogiul vieții.

PLATON PARDĂU

Din relativ vasta creaţie a unui prozator care a scris însă şi reportaj, teatru, note de călătorie şi poezie, semnificativ din punct de vedere valoric rămîne *„ciclul Dorunei“* care cuprinde ultimele şapte cărţi, adică *Scrisorile imperiale* (1979), *Omul coborît din turn* (1980), *Diavolul de duminică* (1981), *Limita de vîrstă* (1982), *Tentaţia* (1983), *Rezerva specială* (1984) şi *Tentaţia, 2* (1984). Citite în perspectiva acestui ciclu epic, cărţile anterioare — *Scara lui Climax* (1970), *Ore de dimineaţă* (1972), *Aproapele nostru, aproape* (1973), *Ciudata mişcare a inimii în aprilie* (1974), *Mergînd prin zăpadă* (1974), *Cercul* (1975), *Minunata poveste a dragostei preafericiţilor regi Ulise şi Penelopa* (1978) —, romane parabolice, de analiză psihologică, cu „cheie“, realiste sau parodice, par a pregăti atît prin exerciţiul formulelor narative celor mai diverse, cît şi prin spaţiile epice explorate, modalităţile seriei de romane, începută în 1979. Pe coperta a patra a celui de-al doilea volum cu titlul *Tentaţia,* Platon Pardău face următoarea precizare : „Ca şi «Scrisorile imperiale», «Omul coborît din turn», «Diavolul de duminică», «Limita de vîrstă», «Tentaţia», cartea de faţă trebuie inclusă în ceea ce am numit «ciclul Dorunei». Este o unitate, nu o componentă. Un întreg, nu o parte. Dacă nume de locuri şi personaje se repetă, vieţile şi sensurile lor literare au identitatea şi traiectoria aventurii care acum începe“. Ca unul care am urmărit etapă cu etapă constituirea acestui „ciclu al Dorunei“, pot spune că precizarea lui Platon Pardău conţine două inexactităţi şi un fapt adevărat ; iată mai întîi inexactităţile :

prozatorul nu include în seria titlurilor romanul *Rezerva specială*, apărut în 1984, deși mai mult decît în *Tentația*, acolo Doruna și oamenii săi reprezintă nucleul cărții (explicația posibilă este că nota aceasta a fost scrisă înainte de apariția romanului pe nedrept exclus din ciclul epic). Apoi, „viețile și sensurile literare" ale numelor de locuri și ale personajelor nu sînt chiar atît de autonome pe cît ar vrea autorul întrucît chiar plasarea lor într-o *serie* narativă presupune legături nu totdeauna evidente — e adevărat —, dar totuși funcționale în cadrul ansamblului. Platon Pardău și-a scris cărțile încercînd să ofere în fiecare un „întreg" și nu o „componentă" — acesta este faptul adevărat din precizarea sa; dincolo de intenție însă (în pofida voinței autorului ?), se impune realitatea ciclului epic, cu personajele sale care, iată, se „răzvrătesc" și nu acceptă un destin împărțit de capriciile celui care le-a creat. Început în 1979 cu *Scrisorile imperiale*, ciclul epic, din care au apărut pînă în prezent șapte (și nu șase) cărți, se dezvoltă într-un ritm foarte rapid (uneori, cu cîte două apariții în același an), dar ceea ce îi lipsește este *logica narativă a ansamblului*; fiecare roman *poate* fi un „întreg" dar, inclus într-un ciclu, el *trebuie* să fie și o „componentă" : acest fapt este vizibil începînd, mai ales, cu cel de-al treilea roman al seriei epice.

„Trecutul care izbucnește în tine într-o noapte cînd afară e întunericul fără de speranță, cînd, în lupta nevăzută, învinge diavolul", aceasta e tema romanului *Diavolul de duminică*. Cu conștiința faptului că singurul care ne certifică existența e tocmai trecutul de care fugim, Virgil Virgil, personajul central al romanului, trăiește sub presiunea unei lumi răsturnate, urmărit de un păcat al tinereții („boala" lui începe „în noaptea cînd copilul a uitat să-și spună rugăciunea, și, drept pedeapsă, fusese vizitat de diavol"), atras de forța gravitațională a unei rețele constituite din întîmplări bizare, mereu în pericol de a lua absurdul drept realitate, luciditate, adevăr unic, și simplul adevăr și simpla dreptate — drept absurd ; în lumea aceasta se produce o răsturnare a lucrurilor atît de perfectă încît cel prins în plasa ei nu mai are nici o șansă de scăpare pentru că aici nu

este nici o vale a plîngerii : soluția, singura, este aceea a unei lupte dure dusă între *ei* („locuitorii" acestei lumi) și *el*, între *ele*, (întîmplările bizare ale unei lumi ciudade) și *el*, dar, mai ales, între *el* (cel de aici) și *el* (cel de dincolo). Altfel spus, este o luptă a omului cu propria sa istorie și cu Istoria pentru că el, omul, nu este decît un produs al faptelor sale. Existența lui Virgil Virgil, așa cum este ea povestită de Platon Pardău în cele aproape cinci sute de pagini ale cărții, este viața unui om ducînd o lungă și dramatică luptă cu „diavolul său de duminică", în fapt, o confruntare cu sine însuși, în care cîștigătorul este numit la capătul rostogolirii zarurilor aruncate de mîna hazardului și de imaginația naratorului.

Celor două lumi, definitiv opuse (realitate și irealitate), cu legi proprii de evoluție (logice și paralogice), textul romanului le răspunde cu o organizare „biplană"; există, așadar, o narațiune prin care personajul-autor Virgil Virgil încearcă să treacă peste momentul crizei, al situației-limită, transferînd totul în domeniul paralogicii și descriind doar *cum* se petrec evenimentele bizare, ilogice și o alta care reia totul, o comentează pe prima ca pe o cronică veche, lacunară, vizînd cauza fenomenelor, *de ce*-ul, încercînd să explice inexplicabilul. Narațiunea din urmă (scrisă de personaj într-o cameră-celulă) este un *text în discuție* în care își fac apariția ceea ce aș numi *explicatorii :* Lenore și Eraclie, personaje „reale", încearcă să explice visele mamei și întîmplările prin care trece Virgil Virgil, cu instrumentele rațiunii, iar doctorul explică aceleași fapte apelînd la uneltele paralogicii, ale înlănțuirii absurde a evenimentelor, gesturilor, numelor, cuvintelor, pe o axă a istoriei mereu repetabile, strivind cu imensitatea timpului scurs „bietul om sub vremi". Cu o asemenea povestire densă în față, cu un asemenea narator care „făcuse totul ca manuscrisul să nu poată fi interpretat decît cum dorise : un vis, o poveste, o întîmplare fără nici o legătură cu realitatea", cititorilor „pînditori" nu le rămîne decît șansa unei lecturi tensionate, căutînd mereu punctele de impact cu realitatea, nevoit fiind să apeleze la un registru de lectură al cărui arpegiu începe cu simbolul și

se termină cu parabola. Naratorul acestui roman este unul dintre acei povestitori „răzbiți“ de patima invenției, pătrunși de forța cuvintelor de a se lega singure într-un discurs care se naște mereu din sine, evoluează în și pentru sine, conducînd tiranic mîna care îl așterne pe hîrtie.

Un text mai puțin legat de „ciclul Dorunei“ și mult mai aproape de o carte precum *Ciudata mișcare a inimii în aprilie* este romanul *Limita de vîrstă*; personajele de aici, ca și protagonistul narațiunii din 1974, sînt activiști de partid, firul epic se desfășoară prin faptele și existența acestora, semnificația textului vizînd creionarea unor *tipuri* umane care, dincolo de funcție, se definesc prin raportare la epoca istorică pe care o parcurg și pe care, dominînd-o, se poate spune că o construiesc. Iată subiectul romanului : Sebastian Georgescu, activist de partid cu o activitate de treizeci de ani, aflat la „limita de vîrstă“ a omului de cincizeci și cinci, își repovestește existența timp de treisprezece nopți unui scriitor și iubitei acestuia, dorind o *carte* în care să se rostească „adevărul adevărat“ atît despre sine și generația sa, cît și despre arcul timpului istoric pe orbita căruia a evoluat destinul său. Întregul roman este, așadar, monologul lui Sebastian Georgescu care își caută trecutul (viața) în cutele memoriei și rațiunea de a fi în fața celor doi martori de peste timp : scriitorul și Vivi Visarion sînt martorii vieții lui Sebastian Georgescu, „instanța“ prezentă a unei existențe trecute reconstituită în adevărul ei, „așa cum a fost“. Fluxul memoriei activistului se definește în raportul, nu o dată tensionat, dintre două perspective asupra trecutului, asupra unui același eveniment : „există două feluri de a privi trecutul, dragă prietene. Felul obiectiv și felul subiectiv. Felul obiectiv este privirea istoriei. Felul subiectiv este ochiul individului“ ; ceea ce reușește naratorul textului este descoperirea modalității de simbioză, de identificare a unui termen prin celălalt : „privirea istoriei“ se face prin „ochiul individului“ pentru că textura epocii este *rezultatul* faptelor și opțiunilor insului investit cu „însemnele“ puterii, dar și ale „anonimului“ : altfel spus, *mecanismul* și *resorturile* sale acționează complementar în-

tr-un același sens care s-ar putea numi *„mersul istoriei“*.

O obsesie a vîrstei, a (pe)trecerii timpului, traversează cartea lui Platon Pardău, „limita de vîrstă“ fiind elementul care declanșează monologul personajului său ; cartea pe care o dorește Sebastian Georgescu este un document despre o anume vîrstă a activistului, omul aflat la cumpăna existenței, atunci cînd trăiește din ce în ce mai mult în trecut din tot mai multă teamă de viitor : *cartea* este unica modalitate de a „îngheța“ acele ceasornicului. Ea, cartea, este rațiunea de a fi a scriitorului, dar și „salvarea“ personajului : unul trebuie să scrie pentru a exista, iar celălalt trebuie să fie (de)scris ca să poată fi cu adevărat. Povestirea este modul prin care viața *„are loc“* : prin text ea *se produce* și tot prin el *se așează*. Cartea lui Sebastian Georgescu este profesiunea de credință a unei generații și a unui om care încearcă să scape de obsesia a ceea ce aș numi *viața ca mecanism* și care se supune aspirației de totdeauna a ființei de a trasa în viață *urmele* ce trebuie să rămînă după dispariție. Re-descoperindu-și trecutul, Sebastian Georgescu se „citește“ pe sine în textul *spus* care urmează a fi *scris*, dar, în același timp, cartea sa rostește adevărul *necesității comunicării* dintre oameni, cu credința că ceea ce „contează e sufletul, *cantitatea de omenesc* pe care reușim s-o salvăm din mizeriile zilnice, din victorii sau înfrîngeri“.

Cu *Tentația*, Platon Pardău regăsește firul întrerupt al ciclului Dorunei ; seria acestor trei cărți marchează, în alt sens, marea disponibilitate a prozatorului care reușește să-și surprindă cititorii la intervale scurte de timp cu cărți de facturi deosebite, cu teme niciodată aceleași, păstrînd însă constant nivelul de „profesionalism“ atît prin știința construcției epice, prin facilitatea scrisului, cît și prin cunoașterea exactă a faptelor care pot fi interesante pentru cei cărora le este destinat volumul : în *Diavolul de duminică* găsim o problematică esențial filosofică (atît cît se poate face filosofie într-un roman), *Limita de vîrstă* este un roman politic, iar *Tentația* este o carte despre dragoste : ceea ce rămîne, totuși, neschimbat în toate aceste texte epice este interesul au-



torului pentru studiul dinamicii raportului care se creează între individ și colectivitate, între configurația particulară a texturii interioare omului, niciodată repetabilă și complexul relațiilor sociale în limitele căruia evoluează acesta.

Interesul cu adevărat prioritar pe care Platon Pardău îl arată pentru „geografia" acestei zone a confruntării dintre individ și colectivitate, face ca toate cărțile sale să poată fi citite în două registre deosebite, cu riscul, evident, de a nu putea fi receptat mesajul textului decît pe unul dintre canalele sale de transmitere ; *Tentația* reprezintă poate cel mai elocvent exemplu pentru acest fel de a scrie și, implicit, pentru acest fel de a citi. Romanul începe abrupt, în genul „policier"-ului, cu o insolită și exotică aventură a lui Cicero, specialist în rezistența betoanelor, un om aflat la pragul vîrstei de cincizeci de ani, care se îndrăgostește la Istanbul de Metula, o tînără care apare în chip misterios în camera de la hotelul „Plazza" ; legătura celor doi continuă, se cristalizează, se dovedește a fi mult mai serioasă decît părea la început, devine chiar „periculoasă" pentru echilibrul familial și social al inginerului : acesta este faptul „senzațional" al cărții : criza sentimentală a unei vîrste care, conform „normei", ar trebui să fie a rațiunii și nu a iubirii cu tot ce are aceasta „irațional". Cine citește romanul prin povestea de dragoste a celor doi protagoniști poate fi mulțumit pentru că Platon Pardău știe să relateze cu vervă, să noteze amănunte fără a fi plicticos, să fie misterios atît cît trebuie, întreținînd un abur enigmatic care învăluie chipurile eroilor, altfel indivizi cu o existență liniară, în sfîrșit, să puncteze dramatic fiecare moment epic, inventînd o legendă cu un alt Cicero și o altă Metula, petrecută în satul de origine al celor doi, Doruna, făcînd apel și aici, ca și în *Diavolul de duminică*, la tentanta idee a conversiunii timpului. În *Tentația,* nu sînt nici „tensiuni politice", nici „înfruntări pentru putere", nici „lupte pe viață și pe moarte", în schimb există o autentică *tensiune a confruntărilor sociale* pe care le declanșează amintita aventură a inginerului. Platon Pardău povestește în această

primă parte a unui roman mai vast, cum precizează pe ultima filă a cărții, un fragment din existența lui Cicero, care deschide prin eros perspectiva planului social, punctul de rezistență al volumului. După clipa cunoștinței Metulei, Cicero începe să aibă ceea ce prozatorul numește „conștiința de a fi manevrat“ : manevrat de Andrei Popa, superiorul său pe scara ierarhică, de Metula, de forțele activate în propriul spațiu interior, de discuțiile purtate la „salonul de joi“, de Avram Bădilă, de Mandripora, de Cleo, de Fabiola — într-un cuvînt, are revelația condiției simplului resort al unui mecanism căruia nu-i înțelege principiul de funcționare. De aici, acea „senzație de impur“, acea „boală“ a incertului și nedefinitului cu atît mai devastatoare pentru un individ a cărui existență este făcută din formule, calculată cu aceeași grijă cu care specialistul își analizează betoanele.

Dacă dragostea pentru Metula marchează momentul schimbării unui profil interior, aducînd senzația impurității, evenimentul din planul social provoacă transformarea radicală a perspectivei individului asupra propriului destin : inginerul Cicero este numit director al unui șantier din străinătate, acest fapt relevîndu-i importanța *politică* a muncii și existenței sale pe care o vedea pînă atunci circumscrisă doar zonei mai restrînse a cercetărilor sale științifice. Acesta este momentul în care personajul începe să se întrebe ce este „moral“ și ce poate fi considerat „imoral“ între faptele sale, care este condiția „omului singuratic“ și aceea a „omului inconsistent“, cum trebuie să răspundă fiecare „sarcinii sociale“ pe care și-a asumat-o, începe adică să cunoască *altfel* lumea care pînă în acea clipă părea că nu ascunde nimic. Cicero notează „critic“, participă mult mai direct la discuțiile purtate joia, în salonul pe care îl frecventează un ziarist (Vaverna), un istoric (Bilbao), un scriitor (Avram Bădilă) și pe care îl conduce o profesoară iubitoare de literatură (Cleo) ; inginerul intră în dinamica înfruntării opiniilor unor generații diferite, face cunoștință cu perspectiva istorică, *se cunoaște pe sine* între cei nenumiți în amintitele discuții și, luînd act de identitatea sa socială, învață să vadă dincolo de „carna-

ția întîmplărilor“ : acesta este momentul în care „senzația de impur“ devine frică, boala nedefinitului transformîndu-se într-un sentiment al culpabilității pentru că, iată, forța „oarbă“ a erosului îi poate „compromite“ poziția din planul social. Dragostea și numirea sa ca director fac din Cicero *tentația* celorlalți ; Mandripora și Metula urmăresc împlinirea erotică, Cleo îl părăsește pentru că noul post al soțului ei o „strivește“, făcînd mai amar gustul înfrîngerii lîngă cel care bea din cupa succesului, Bădilă îl urmărește cu tenacitate pentru că vede în Cicero un posibil personaj pentru cărțile sale : prins între vectorii acestui complex al relațiilor umane și sociale, Cicero găsește, în această primă parte a romanului, supapa confesiunii căutînd tot mai insistent prezența „sfiosului“, un personaj fără nume pentru că, în fapt, nu cum se numește acesta contează, ci funcția sa : „sfiosul“ este *confesorul,* cel care ascultă și nu pune întrebări, „publicul ideal“ pentru inginerul Cicero care simte că în tovărășia aceluia poate spune totul despre el și spunînd, numind, analizînd, se eliberează de secretul „compromițător“ al dragostei sale „vinovate“ pentru Metula : confesiunea reinstaurează moralitatea în existența lui Cicero. Narațiunea în *Tentația,* ca și în cărțile anterioare, reprezintă personajul principal, „tiranul“ care „înhață“ pe eroi purtîndu-i „încolo și încoace“, îl împinge „din urmă“ și pe autor, stăpînind cu puteri discreționare spațiul textului care își alternează rapid planurile, constituindu-se într-o structură dramatică, scenică, făcînd din fiecare moment epic un spectacol „ca în viață“.

Rezerva specială respectă în liniile sale generale, dar și în detaliu, un „model“ care s-a dovedit deosebit de productiv, cu „priză“ la marele public, original atît cît poate fi orice „schemă“ epică astăzi, cînd genul „la zi“ este, de vreo cîțiva ani buni încoace, povestirea ; *Rezerva specială* este unul dintre acele texte „de serie“, înțelegînd prin aceasta înscrierea sa în limitele amintitului model narativ, care funcționează ireproșabil, dînd senzația celui obișnuit cu scrisul lui Platon Pardău că mecanismul pe care l-a declanșat poate produce singur cărți.

Platon Pardău propune în *Rezerva specială* un șir de *„amintiri antifasciste"*, organizîndu-și fluxul epic în jurul unui personaj care nu este nici „erou" nici „anti-erou", ci un *om* ale cărui „normalitate" și „ciudățenii" sînt, adică, omenești, deloc excepționale, dar, în aceeași măsură, fără a putea fi trecute într-o „serie" de atribute ale omului „obișnuit" : Toader din Doruna seamănă cu ceilalți doruneni, „excepția" sa fiind chiar apartenența la un spațiu-matrice al cărui contur nu este asemenea celui cunoscut, experimentat de cititor. Iar primul semn al individualității personajului este un fel special de „nebunie" care face, în fapt, pe Toader din Doruna personaj de roman ; el refuză *comunicarea* cu o lume a haosului, pe care a instalat-o „lătrăul" Adolf, dar „fronda" sa nu este efectul unei „meditații" asupra posibilității sau imposibilității „teoretice" a dialogului — cum ne-am obișnuit să citim adesea —, ci supărarea firească a omului care a încercat să comunice dar a fost refuzat : Toader scrie lui Adolf pentru a-l „face să tacă", epistola i se returnează cu mențiunea „adresantul necunoscut" și atunci expeditorul bine intenționat se supără și-l trece pe Adolf în categoria „lătrăilor". Odată consumată, fapta îl plasează pe protagonistul său în spațiul unei *„trăiri publice"*, Toader devenind exponentul opiniei tuturor celor care locuiesc în Doruna. De aici înainte, fiecare reacție a personajului, fiecare întrebare adresată sieși dar *pentru* ceilalți, capătă o semnificație deosebită atît în perspectiva definirii profilului moral al dorunenilor, cît și în ordinea organizării planurilor epice ale romanului ; astfel, *istoria,* evoluția ei bine cunoscută din manualele de specialitate, este relatată de naratorul Popescu, profesor de fizico-chimice, prin dilemele și interogațiile protagonistului : „Povestirile lui în privința lui Adolf. Întrebarea lui — *de ce toată lumea vede și nimeni nu intervine* — continua să rămînă o mare întrebare, care primise nu un răspuns, ci intra în faza a doua a dilemei : *lumea vedea și părea că acceptă"* ; cele două întrebări ale lui Toader „fixează" momentele premergătoare izbucnirii celui de-al doilea război mondial : înarmarea Germaniei și indiferența lumii față de

pericolul fascist. Momentul care decide între *interogația activă* și *fapta* lui Toader din Doruna este acela al instalării de către nemți, „peste drum de gară“, a unui lagăr de prizonieri ruși ; Toader *știe* că „închiderea oamenilor în țarcuri nu-i bună“, *vede* că dictatura „lătrăului“ se extinde și asupra spațiului *său* și atunci ajunge la sentimentul de solidaritate — resortul declanșator al *faptei* sale „eroice“ (eliberarea prizonierilor), al opoziției *în fapt* : „Eu sînt neam cu toți oamenii care-s băgați în țarc pe de-a moaca, numai pentru că i-a venit unuia să latre mai tare și nu s-a găsit cine să-i bage pumnul în gură“, spune Toader din Doruna, pedepsindu-l, în felul său, pe „Adolf-trăncănilă“, așa cum un om „normal“ îl pedepsește pe un altul care „a avut o ambiție la care omul n-are voie“. Acest *proces* al devenirii *conștiinței* personajului este subiectul cărții lui Platon Pardău ; Toader din Doruna este *curajul* care învinge *teama* („ilustrată“ în roman prin „prudența“ lui Cazimirski), exprimînd astfel rezerva specială de curaj a dorunenilor : Toader cel șchiop constituie perspectiva în istorie a acestor oameni care au învățat să nu mai permită să mai apară un alt Adolf. Privit din acest unghi pe care l-aș numi al *reprezentării* în istorie, personajul este expresia simbolică a unui spațiu și a oamenilor săi ; dealul, Doruna, muntele, apa, Simion, Gavril, casele care, iată, pot vorbi „despre demnitate“ sînt termenii de identificare ai „intrigii“ și ai calităților celui pe care l-au ales aceia pentru a-i reprezenta *atunci*, în momentul *faptei* și, deopotrivă, *acum*, în *conștiința* posterității : existența lui Toader din Doruna replica pe care *„utilitatea normalului“* o dă, la scara întregii istorii, *„inutilității nebuniei“*.

Față de ceea ce știam deja, nimic nou nu se petrece în partea a doua din romanul *Tentația* și, deci, în cea de-a șaptea carte a ciclului Dorunei : aceleași discuții, aceleași locuri, aceleași personaje, subiecte, iubiri și pasiuni, dintre care pentru puține oferă autorul o rezolvare. Poarta spre cea de-a doua tentație este, ca și în primul volum, *Orientul*, prin care autorul înțelege o „stare de spirit“, proiectînd existența personajului central, inginerul Cicero, în spațiul niciodată precis al amestecului realității

cu irealitatea, al cotidianului banal cu povestea fabuloasă ; tentația personajului este și a autorului său : a trăi în Orient înseamnă a accepta și realitatea dar și povestea ca formule existențiale, iar a scrie despre acestea înseamnă a echilibra mereu ponderea realului cu ceea ce îi depășește hotarele. Deși amestecate, cele două „filtre" nu se confundă : dublul, istoria „aparentă" și aceea „secretă", viața și povestea, întîmplarea „adevărată" și aceea „inventată" — iată reperele pe care le au în vedere, în egală măsură, personajul care *trăiește* și naratorul care îi *scrie* povestea. Acest raport pe care îl schițează termenii amintiți este finalizat în acest roman, în principal, prin urmărirea a două cupluri erotice (Cicero-Mandripora și Cicero-Metula), care aparțin realității și legendei : Mandripora și Metula sînt „numele" celor două spații în interiorul cărora se agită inginerul Cicero. Romanul *pare* o sumă de texte (apar dese paranteze cu specificațiile „text Vaverna", „umor Bădilă", „Bilbao", „Mandripora"), dînd iluzia citării și încercînd să creeze, totodată, iluzia participării mai multor naratori la constituirea textului : este ceea ce aș numi *efectul dublului,* controlat și necontrolat în același timp, adică efectul trăirii istoriei „aparente" și acela al scrierii istoriei „secrete" a protagonistului. Cicero, un tip „cu un tonus puternic", se vede pus în fața unei realități care nu poate fi contestată (eliberarea din funcția de director general al unui șantier unde se construiește un combinat) și căreia nu-i poate afla mecanismul secret ; pe de altă parte, Cicero se confruntă cu o *realitate interioară* căreia nu-i poate descoperi priza la real : totul se amestecă, ceea ce pare adevărat este, în fapt, secret, iar ceea ce e greu de explicat este trăit dar nu poate fi „prezentificat" : hărțuit de realitate și atras mistuitor de poveste, Cicero rămîne pe mai departe o „problemă" pentru ciclul epic al lui Platon Pardău.

Deși bine scris, fără a depăși în nici un sens *media* cu care ne-a obișnuit autorul, romanul acesta dezamăgește totuși într-o oarecare măsură ; textul trenează, lipsindu-i „zvîcnetul" care putea fi eventual provocat printr-o proiecție în fantastic, lucru la îndemîna prozatorului de altfel : paradoxal, Platon Pardău preferă să

se lupte aici cu un subiect arid, epuizat în primul volum din *Tentația*. Ceea ce poate „relansa" ciclul ar fi, de pildă, o întrebare ca aceasta : „Existau Andrei Popa, M. M., Mandripora, Vaverna, Bilbao ?" (adică tot ceea ce constituie „realitatea" personajului) și tratarea altfel decît la modul anecdotic a contactului cu Doruna. Acestea sînt două posibile resurse pentru textul prozatorului ; exploatarea lor ar însemna însă revenirea la „tehnica oglinzilor succesive", impropriu folosită în romanul acesta (prin textele „citate"), care ar putea da „realitate iluziei", rezolvînd pe această cale dozarea amestecului realului cu legenda și, implicit, dînd o logică narativă destinului personajului central care pare, deocamdată, prea fragil pentru a suporta greutatea unui edificiu epic de amploarea celui proiectat de autor. O soluție o poate oferi, de asemenea, scriitorul Avram Bădilă — substitutul transparent al naratorului — care mărturisește că l-ar interesa mecanismul istoriei ale cărui resorturi sînt chiar existențele celor din povestea ciclului ; ceea ce îi trebuie lui Cicero este *„traseul viu"*, viața trăită „afară", găsirea unui sens al prezenței iluziei (Metula) — creație a unei stări — și, mai cu seamă, ieșirea din confuzia care îl exasperează : „Amestec. Confuzie. Totul e confuz", exclamă într-o clipă de luciditate, de părăsire a „amestecului", protagonistul romanului. *Tentația, 2* este „limita de vîrstă" a ciclului epic al lui Platon Pardău.

DANA DUMITRIU

Opțiunea declarată a Danei Dumitriu pentru ceea ce ea însăși a numit „realism psihologic“ (într-un eseu intitulat *Ambasadorii sau despre realismul psihologic* în care acroșează probleme ale prozei de analiză și introspecție), plasează textele prozatoarei pe dimensiunile acestei noi direcții de evoluție a romanului, dinamitînd modalitățile discursului narativ tradițional : povestea trecutului, cu ambiguitățile și fețele sale ascunse, cedează locul povestirii prezentului care singur poate oferi necesarele certitudini. Eseul amintit, publicat în 1976, marchează traiectul urmat de scriitoare : *Migrații* (1971), *Masa zarafului* (1972), *Duminica mironosițelor* (1977), *Intoarcerea lui Pascal* (1979), *Sărbătorile răbdării* (1980), *Prințul Ghica* (I, 1982 ; II, 1984) definesc o scriitură modernă care depășește limitele livrescului și ale unui anume manierism de factură analitică reușind să ofere de fiecare dată surpriza unor elemente noi pe coordonatele unei narațiuni cu o formulă proprie.

Cărțile Danei Dumitriu de pînă la *Prințul Ghica* se focalizează pe figurile unor personaje feminine (Dora Iatan, Maria Stănescu, Petra, Ema și Clara Danielescu, Ghighi Nestorescu), ale căror fapte, drame, opțiuni, gînduri sînt atent urmărite de ochiul analistului, pătrunzînd adînc în intimitatea vieții lor. Eroinele prozatoarei sînt femei în fond singure care își trăiesc cu o voluptate dostoievskiană suferința solitudinii, căutînd și aflînd, în cele din urmă, plăcerea spațiilor închise. Descoperind acest confort al căderii, Dora Iatan, Ghighi Nestorescu sau Petra Danielescu ajung la ceea ce aș numi *iluzia*

unor deziluzii, o posibilă cale de ieșire din anonimatul unei existențe întotdeauna egale cu sine. Ca și domnul Jourdain care făcea proză fără să știe, personajele Danei Dumitriu trăiesc fără să știe că trăiesc, prinse într-un joc de oglinzi, care duce la multiplicarea infinită a eului pînă la disoluție. Izollarea creează un anume punct de vedere din perspectiva căruia protagonistele judecă lumea exterioară, rămasă dincolo de cercul în care s-au închis; în limitele acestuia, personajele află în afara criteriilor de apreciere operante în realitate — bun sau rău —, simplul fapt de a exista devenind suficient. Clopotul de sticlă al solitudinii, în care timpul se scurge încet, oferind eului senzația unei stingeri mocnite și naratorului răgazul de a observa fiecare detaliu al ființei interioare, conturează un *motiv al insularității* care se constituie în principiu organizator al discursului narativ. Existența lui presupune dedublarea, duplicitatea cum spune un personaj, care este starea permanentă a eului aflat într-un nesfîrșit dialog cu sine; deseori, eroinele Danei Dumitriu sacrifică lumea reală, adevărată, pentru o lume fictivă, ideală, în care *le place* sau *vor* să creadă. Din această perspectivă, unele personaje se apropie de prototipul camilpetrescian: pentru Clara Danielescu sau pentru Zanet din *Întoarcerea lui Pascal* singurătatea și orgoliul, care stabilesc distanța necesară între ei și ceilalți, nu sînt decît înfățișările exterioare ale unei mîhniri profunde, provocată de incompletudinea vieții în raport cu propriile aspirații. La un alt nivel, motivul insularității implică existența unui plan simbolic al narațiunii, mai evident în *Duminica mironosițelor*. Astfel, destinul „real" al Dorei Iatan seamănă cu drumul acelui orb cu baston de fier (orbirea este aici efectul urmării unui traiect existențial desemnat de mișcarea bastonului de fier care semnifică supremația rațiunii în raport cu planul afectiv). Ca și orbul cu baston de fier, Dora Iatan *știe* totul foarte profund dar nu *vede* nimic, pipăie realitatea, bănuindu-i doar conturul și gustul miezului. Dora, ca și Maria Stănescu, își reprezintă viața în tablouri ipotetice care, reunite, formează acel unic „tablou posibil al elementelor umane". Din acest punct de vedere, pentru

Ema și Petra Danielescu din *Intoarcerea lui Pascal*, Dora Iatan din *Duminica mironosițelor* sau Ghighi Nestorescu, „la petite Bovary" din *Sărbătorile răbdării*, bovarismul poate fi un reper al evaluării destinului lor. „Nici o femeie nu scapă de visele doamnei Bovary !", exclamă Ema Danielescu, iar ceea ce unește experiențele personajului feminin al Danei Dumitriu de cele ale doamnei Bovary este voluptatea cu care acestea își trăiesc nefericirea, plăcerea vertijului existențial ; paradoxal, ele își descoperă liniștea în neliniște, siguranța în nesiguranță, iluzia în deziluzie.

Dar pentru că viața „nu le dă pace", eroinele prozatoarei alternează tăcerea singurătății, a zonei protectoare a neliniștii, cu elanurile verbale, provocate de *nevoia confesiunii,* rareori însă consumate într-un dialog real cu celălalt. Dora, Petra, Ema, Ghighi trăiesc un trucaj al dialogului, în care *a povesti* (a vorbi) devine echivalentul lui *a fi :* în clipa rostirii, limbajul se transformă într-o haină, sobră sau pestriță, o mască a dialogului exterior, artificial, fals, pentru a continua nestînjenit pe cel adevărat, consumat în interior. Matei Sîrbu sau Petra Danielescu trăiesc acut această dramă conturată între nevoia comunicării și imposibilitatea realizării ei practice : cuvintele refuză să se închege în structura dorită, îndelung pregătită, confesiunea se face în interior în limitele unui discurs *către* și *despre* sine, iar prezența celuilalt rămîne doar la nivelul „ideii de interlocutor". În efortul ieșirii din tiparul procustian al acestei existențe ce se supune rigorilor singurătății, personajul descoperă cîteva posibile căi de reintegrare în lumea părăsită. Prima este conturată de romanticul contact cu ritmurile naturii autentice ; astfel, Matei Sîrbu, Petra Danielescu sau Ghighi Nestorescu își revigorează sufletul la sursa esențelor tari ale naturii fruste : „am simțit natura", declară semnificativ personajul central din ultimul roman. Dincolo de acest element de factură romantică și de calea contemplării pasive a spectacolului lumii, care conduce la acea imposibilitate a comunicării, *Sărbătorile răbdării* propune alte două modalități de depășire a impasului existențial la care eul ajunge inevitabil : ironia sau autoironia care sfîrșesc în poantă

și apelul la un cod cultural, ca la un tărîm al tămăduirii ; Ghighi Nestorescu își depășește nefericirea prin cultură : „cîtă vreme mai știu versuri, nu-i cazul să mă înduioșez și ținînd de elasticele pantofilor mei răniți, să-mi trag un picior în piept, nu, nu-i cazul !". Invocarea acestor posibile fante existente în cercul ce părea ermetic, provoacă apariția a ceea ce aș numi *finalul deschis* al romanelor Danei Dumitriu, asemănător într-o oarecare măsură clasicului *happy-end :* întrebările confesiunii finale a Dorei Iatan („Cum era Alex ?", „Cine era Alex ?") marchează începutul renașterii unui suflet amorf, dornic să trăiască acum „trăind miezul crud și verde al vieții", Pascal Danielescu, după experiența detenției, își reîncepe existența cu suma intactă a virtualităților sale, iar Ghighi Nestorescu dorește să trăiască „numai ceea ce-i este dat să trăiască", transformînd realismul în sensibilitate.

Acest spațiu în care evoluează personajele delimitează modalități distincte de a percepe realitatea. În *Duminica mironosițelor,* de pildă, perspectiva excesiv rațională, cerebralizată a Dorei Iatan se confruntă cu aceea afectivă, sentimentală, a lui Alexandru Iatan ; atît sentimentul cît și rațiunea sînt modalități de supra-viețuire care exclud posibilitatea conviețuirii distrugînd cuplul conjugal : pentru soții Iatan cale de mijloc nu există. Tot așa, în *Sărbătorile răbdării* bătrînul Sogolea, avînd vocația muncii ca formă de înfruntare a lumii, măsoară viața după truda ei, în timp ce Pavel Nestorescu, care nu are decît chemarea vanității, o apreciază în raport cu satisfacțiile sociale pe care aceasta i le oferă. Între aceste două modalități de percepere a realității, Ghighi Nestorescu, personajul central, optează pentru o altă cale, refuzînd artificialitatea salonului monden al marelui Octavian, unde o duce frecvent soțul ei, pentru adevărul vieții proprii, descoperit dincolo de dinamica relațiilor aducătoare de profit în ordine socială.

Perspectiva personajelor Danei Dumitriu asupra existenței conturează o imagine a *lumii ca spectacol.* Dora Iatan capătă prin intermediul experienței trăite conștiința spectacolului pe care singurătatea sa amorfă îl oferă celorlalți, pentru Ema Danielescu viața se consumă în

„scene esențiale“, iar Matei Sîrbu devine în fața propriilor ochi un personaj. Această componentă a prozei Danei Dumitriu dobîndește dimensiuni noi, mai ample, în ultimul roman : Ghighi Nestorescu înregistrează, iar textul transmite spectacolul străzii cu aglomerația trotuarelor și îmbrînceala din tramvai, cu privirile indiscrete, bănuitoare și zîmbetul deschis, trecător, cu diversitatea niciodată limitată a tipurilor umane, atent observate de profesoara de română. Tot în acest ultim text apar formule de adresare directă către un interlocutor, element al oralității discursului și modalitate de implicare a cititorului în narațiune.

Unul dintre procedeele narative folosite de Dana Dumitriu în romanele sale este și acela al *textului intercalat*. Astfel, în *Duminica mironosițelor* prozatoarea introduce un text secund intitulat „Însemnările lui Alexandru Iatan“ care dezvăluie viața intimă a personajului absent din narațiune, cititorul aflînd cu o clipă înaintea anchetatorului resorturile care au putut provoca evenimentele povestite. Jurnalul explică *și* narează, devenind astfel o modalitate nouă de simbioză a descrierii cu narațiunea. Dincolo de funcția sa explicativă consacrată, jurnalul aduce în prim-plan personaje și fapte care nu fac parte din acțiune dar constituie elemente ale subiectului cărții. În *Întoarcerea lui Pascal,* textul intitulat „Scrisorile Emei“ constituie principalul furnizor al materiei epice : prin epistolele unui personaj absent, cititorul află datele necesare despre Ema, Clara, Ștefan și Pascal Danielescu, precum și despre Zanet („eminența cenușie“ a romanului), fiind angajat într-o acțiune care capătă deseori ritmul de desfășurare al aventurii. În fragmentele „narative“, timpul se dilată, secunda gîndului este intens și lucid analizată, prelungită mult dincolo de limitele ei temporale, în vreme ce în secvențele epistolare timpul se comprimă, viteza narațiunii crește : „Îmi cer scuze pentru lunile care au trecut fără să-ți dau de veste“, scrie Ema surorii sale, Petra, făcînd astfel explicite elipsele temporale ale romanului. Dinamica evoluției prozei Danei Dumitriu relevă efortul scriitoarei pentru constituirea unui model narativ propriu care vizează atît construcția romanescă în sine,

cît și o anume modalitate de percepere a realității. Aceste cărți, cu și despre tineri, trasează reperele traiectului unei scriituri care se constituie ca principiu de descoperire a lumii și a sinelui.

Prințul Ghica marchează un moment important al scrisului Danei Dumitriu prin trecerea de la formula romanului „psihologic" din cărțile precedente la modalitatea specifică romanului așa-zis „istoric" : reperul este secolul XIX, iar semnificația abordării sale epice este definirea momentului și a împrejurărilor în care „s-a deschis viața modernă a unei țări. O țară mică, «înghesuită între imperii»". Dacă acestea sînt sensul și motivația generală ale proiectului narativ, mijlocul său de realizare este găsit în investigarea profilului uman al celor care au făcut acest început al modernizării țării, al celor care și-au trăit maturitatea în „adolescența nației", devenind ei înșiși romantici, supunîndu-și structura intimă texturii a ceea ce se numește „spiritul veacului". Iar acest spirit al veacului trecut cerea oamenilor săi conștiința apartenenței la o națiune : 1859 — clipa ființării ei în lume și oamenii care au făcut Unirea sînt cele două obiective ale Danei Dumitriu în ciclul său epic.

Prozatoarea redeschide cartea istoriei pentru a împlini profilul uneia dintre epocile cele mai contradictorii și pentru a finaliza destinul epic al unui personaj aproape legendar, a cărui prezență pe scena politică a veacului trecut interesează atît pe istorici, cît și pe amatorii de literatură. O vie și fugară privire asupra vieții lui Ion Ghica dezvăluie o sumă de fapte pe cît de spectaculoase, pe atît de tipice pentru omul secolului al XIX-lea ; o formație intelectuală dintre cele mai complexe pe atunci (a învățat greaca, apoi gramatica românească de la Heliade-Rădulescu, ia bacalaureatul în litere la Sorbona și un altul, în matematici, tot la Paris, absolvă Școala de mine, face și puțină boemă prin Europa, se interesează de istorie și de ideile socialismului utopic), o intensă activitate politică și o neascunsă ambiție, gîndindu-se chiar la tron, guvernator al insulei Samos, apoi prim-ministru al guvernului Moldovei (în 1860), deputat și vicepreședinte al Adunării legislative, adversar însă tenace al lui Cuza și participant la com-

plotul care va determina abdicarea primului Domn ales și aducerea unui principe străin : cum se vede, un destin cît se poate de „epic", al cărui spațiu larg de desfășurare a permis Danei Dumitriu cuprinderea aproape monografică a perioadei istorice pe care a abordat-o. Cele două volume din *Prințul Ghica,* apărute pînă acum, se circumscriu efortului de a descoperi epoca în întregul ei, fapt caracteristic pentru modalitatea epică a ceea ce unii numesc, cu o sintagmă discutabilă, „roman istoric" ; *Prințul Ghica* este un roman-sinteză, un text despre care se poate spune că se scrie dintr-un roman de dragoste, dintr-unul social, din altul politic, din unul istoric și, în sfîrșit, dintr-o reconstituire de tipul „viața de toate zilele în Principate din vremea lui Cuza" (după „modelul" unei cărți ca aceea a lui Paul Zumthor, *Viața de toate zilele în Olanda din vremea lui Rembrandt)* : așa-zisul „roman istoric" este, în fapt, un „*roman total*", o sumă de romane („ficțiuni") și o sumă de reconstituiri („adevăruri") care oferă profilul complet al epocii și al oamenilor care i-au trăit și i-au scris istoria.

Prima grijă a prozatoarei este aceea de a fixa starea, „atmosfera" timpului și semnificația lor în ordinea evoluției istorice : „Nerăbdarea generală poartă cuibărită în ea, ascunsă cu grijă și superbie, apatia străveche, scepticismul bătrînesc și impetuozitatea superficială a tinerilor" ; această *nerăbdare* este marca epocii, personajele romanului — oameni celebri sau cu totul anonimi — trăindu-și mistuitor existența și participînd la toate evenimentele mari și mici cu acea frenezie care înseamnă și descătușare, și revers al „lenei" balcanice, dar și efect al obișnuinței cu „bucuriile false" : omul acelei vremi *schimba* (și nu era doar martorul schimbării) un sistem social, politic, economic și *descoperea* posibilitatea exprimării sale în jocul politic, instalînd primul Domn constituțional. „Culoarea" epocii este *politicianismul ;* la soarele, printre parfumuri, vălătuci de trabucuri, respirații alcoolice, transpirații erotice, melancolii romantice, la Șosea, în cupeurile luxoase, în parlament, pe stradă, în saloane, pe terasa cofetăriei lui Fialcowsky, la balul de la teatru — pretutindeni se face politică, fiecare comentează, dă verdicte, participă sau numai ascultă pen-

tru că, iată, „politica ține loc de cultură, de sensibilitate, de vanitate amoroasă, de competență profesională, de iubire, este surogatul care înlocuiește orice valoare și face din oricine un atoateștiutor“ : această „molimă“ răspîndită de toți pentru toți, efect al constituționalismului, reprezenta atunci însă primul semn al unei adevărate vieți parlamentare : „Trăim o epocă atît de contradictorie !“ sau „Totul este atît de confuz, atît de emfatic !“ sînt exclamații tipice în împrejurări tipice, punînd în valoare inconfundabila culoare a epocii. Elementul ordonator al haosului pe care îl instalează „politicianismul deșănțat“ este activitatea lui Ion Ghica, omul politic reprezentativ pentru *timpul-epocă* al romanului ; prințul de la Ghergani este omul secolului XIX, „jumătate feudal, jumătate capitalist“, crezînd însă „pînă la fanatism“ în progres, intelectual subtil, cu lecturi și replică, politician abil, om echilibrat, analizîndu-și cu luciditate structura umană, reușind să se domine atît cît trebuie, puțin romantic, așa cum stătea bine unui patruzecioptist : Ghica este personajul care își *anexează* epoca.

Fostul bei de Samos este principalul actor din spectacolul istoriei ce se desfășoară în romanul Danei Dumitriu ; un spectacol jumătate ficțiune, jumătate reconstituire. Iată o scenă admirabilă care se scrie prin filtrul ficțiunii ; Ghica citește mesajul princiar în ziua deschiderii Adunării elective, iar reacțiile „ghicite“ pe chipul unui deputat anonim constituie pecetea întregului sistem social și economic al timpului. În efectele programului administrativ, expus de Ghica, se pot citi starea prezentă, ambițiile și proiectele viitorului burghez căruia noul sistem politic îi deschide perspectiva afirmării depline. De altfel, acestuia îi convine „sfîrîiala politică“ pentru că aceasta este condiția „siguranței de sine“, se bucură de falimentul celor vechi pentru că de aici se ivesc avantajele sale, mizează pe liberali intuind că „istoria e de partea lor‘ ; iar dacă prințul Ghica este „omul secolului XIX“, modelul viitor este milionarul Grigore Eliad-Cîrciumărescu, reprezentantul celor care „n-au contat pînă acum“ pentru că nu au „arbore genealogic“, dar care sînt „cheia, fierul acela răsucit care des-

chide cămara“ : înțelegerile roșilor cu albii (Panu-Ghica) constituie germenele coaliției „celebre“ dintre liberali și conservatori, „discursul“ lui Grigore Eliad-Cîrciumărescu de pe terasa cofetăriei Fialcowsky anticipînd mersul evenimentelor politice și, în aceeași măsură, substanța viitoarelor volume ale ciclului epic.

Perspectiva asupra epocii este completată de abile incursiuni în peisajul politic european ; prin intermediul personajului său central, Dana Dumitriu dezvăluie semnificația faptelor din Valahia pentru lumea politică a Europei ; „în timp ce Garibaldi cucerește Palermo, iar Napoleon al treilea anexează Savoia și Victor Emanuel al II-lea anexează Toscana și Emiliana“, valahii descoperă viața parlamentară, iar zgomotul nou, care se face auzit dintr-un punct îndepărtat al Orientului, preocupă din ce în ce mai mult pe politicienii occidentali ale căror opțiuni, supoziții, verdicte sînt consemnate de Ion Ghica pe parcursul călătoriei sale în Franța și Anglia : francezul Thouvenel sau englezul Stanley sînt alte „oglinzi“ în al căror focar se luminează imaginea exactă a noii epoci românești pe care a deschis-o Unirea. Imagine al cărei contur se completează în romanul Danei Dumitriu mai ales prin intermediul unui *simbol* ale cărui prezență și semnificație s-au putut vedea și în primul volum ; apariția (acum de două ori, în momentele tensionate ale „intrigii“) a *„trăsurii hîrbuite“* constituie, din punctul meu de vedere, cheia perspectivei *romanești* asupra faptelor care structurează firul epic al cărții, *marca stilistică* a romanului și *marca istorică* a epocii, cînd roșii spun „înainte“, iar conservatorii „înapoi“, cupeul hîrbuit, calul costeliv și birjarul adormit reprezintă semnalele avertizoare ale imobilității, ale stopării unui proces istoric a cărui țintă este progresul.

Există în *Prințul Ghica* numeroase disocieri interesante care privesc istoricitatea unor forme ale socialului, politicului sau economicului, notații care amintesc de intervențiile lui Ibrăileanu din *Spiritul critic în cultura românească* ; există, apoi, un „roman de dragoste“ (Gradowicz — Ana Théodory) în care se satisface apetitul prozatoarei pentru analiza psihologică. Există însă, în primul rînd, o perspectivă novatoare asupra unui mo-

ment de cea mai mare importanță pentru istoria noastră și un profil al lui Cuza care a constituit obiectul unor reacții contradictorii, să le spun așa, din partea unor critici ; i s-a reproșat prozatoarei intenția „demitizării", a prezentării lui Cuza într-o lumină „nefavorabilă". Aceste observații pleacă însă de la o greșită înțelegere a raportului autorului cu personajul său ; portretul lui Cuza, cu toate detaliile care au deranjat pe unii, dar care, în fapt, sînt confirmate de istorici, nu aparțin naratorului, ci *martorului* creditabil din epocă, faptele sale fiind consemnate prin ceea ce aș numi un *mod al reflectării indirecte* : ei, martorii, spun că atunci erau necesare acele *„spirite de prudentă fermitate"* și tot ei constată faptul că ceea ce se cerea acelor spirite era popularitatea, dar și *eficiența*. Și să nu uităm că portretul lui Cuza este făcut, în principal, de prințul Ghica, cel care se considera încă îndreptățit la succesiunea tronului ; Cuza este un *personaj* ca oricare altul și „lectura" sa nu se poate face decît *în* și *prin* textul romanului, înțeles în specificitatea sa. Dana Dumitriu rescrie cartea istoriei renunțînd deliberat la modalitatea „lirică", romantică, sau romanțioasă de a aborda o epocă ; stilul emfatic, prețios, retoric, patetic, care a caracterizat „romanul istoric" de după Mihail Sadoveanu,este astăzi depășit, romanul *Prințul Ghica* constituind unul dintre textele prin intermediul cărora această specie epică își depășește tradiția, sincronizîndu-se cu evoluția prozei noastre contemporane : prin construcție și scriitură, ca și prin știința topirii informației istorice în aliajul ficțiunii romanești, *Prințul Ghica* este placa turnantă a scrisului Danei Dumitriu care, cu acest roman, își înnoiește substanțial formula epică, configurînd un ansamblu narativ dintre cele mai interesante.

III. „ŞCOALA DE LA TÎRGOVIŞTE“

MIRCEA HORIA SIMIONESCU

Odată cu apariţia „Şcolii de la Tîrgovişte“, proza noastră contemporană a dobîndit un spaţiu nou, puţin sau chiar deloc cercetat anterior, grupul romancierilor născuţi sau formaţi în ambianţa tîrgoviştească impunînd în jurul anilor '70 o formulă narativă deosebită de aceea frecventată de majoritatea prozatorilor din acel moment şi anunţînd cu zece ani mai înainte cîteva direcţii fundamentale ale epicii generaţiei '80 ; Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu şi Costache Olăreanu sînt primii „desantişti“, cei care au marcat perimetrul de aterizare al „desantului“ produs în 1980. Cărţile acestora, îndelung elaborate, cu un destin a cărui „deviză“ a fost aşteptarea (a existat, după cum mărturisesc scriitorii înşişi, un legămînt conform căruia nici unul dintre absolvenţii liceului „Ienăchiţă Văcărescu“ din Tîrgovişte nu-şi va publica volumele înainte de patruzeci de ani), au surprins prin noutatea procedeelor narative folosite în texte care nu sînt nici romane, nici povestiri, nuvele sau schiţe, ci, pur şi simplu, *texte ;* în această opţiune se poate recunoaşte, de altfel, şi prima dintre legăturile pe care proza tîrgoviştenilor le stabileşte cu aceea a tinerilor debutanţi din deceniul nouă. Există, apoi, o sumă de alte motive şi teme literare comune celor două „şcoli“, elementele care conferă coeziunea acestora, peste timp şi dincolo de distanţele pe care le presupun vîrsta şi, mai cu seamă, „orizontul de aşteptare“ al cititorului, fiind mult mai numeroase şi mai importante decît cele cîteva fragile hotare despărţitoare ; literatura ca textualizare a realului şi biografiei, rolul privirii, funcţiile

codului cultural, tentația absolută a experimentului, preferințe literare sau chiar muzicale comune (Bach, Scarlatti), provocarea cititorului, de-construirea textului pentru a lăsa construcția pe seama celui care parcurge paginile cărții, textul ca ex-punere a existenței, folosirea persoanei întîi și părăsirea modelului „clasic", inaderența la orice fel de „dogmă" care s-ar putea numi „regulă" de compoziție sau „mesaj" — acestea sînt elementele de referință ale amintitei legături dintre două experimente narative despre care se poate spune că s-au produs de două ori : în 1970 și în 1980.

Mircea Horia Simionescu este primul „cursant" și „profesor" al „Școlii de la Tîrgoviște", care, la exact patruzeci și unu de ani, și-a tipărit prima carte ; ciclul său epic, cuprinzînd patru titluri și cinci volume — *Ingeniosul bine temperat,* compus din *Dicționar onomastic* (1969) și *Bibliografia generală* (1970), *Jumătate plus unu* (1976), *Breviarul* (1980) și *Toxicologia* (1983) —, reprezintă nucleul unei opere relativ vaste, dar perfect abordabile din oricare punct al său întrucît, iată, tot ceea ce a scris Mircea Horia Simionescu în afara acestei tetralogii se subsumează, explică, indică, dezvăluie *ideea* care a constituit „big-bang"-ul inițial : *După 1900, pe la amiază* (1974), *Răpirea lui Ganymede* (1975), *Nesfîrșitele primejdii* (1978), *Învățături pentru Delfin* (1979), *Ulise și umbra* (1982), *Banchetul* (1982), *Redingota* (1984) sînt „fragmente" sau, mai exact, „sateliți" ale căror orbite de evoluție se află sub impactul legii gravitației pe care a formulat-o și a impus-o ciclul epic. Iar primul mecanism care ilustrează principiile acestei legi este raportul dintre *nume* și *numitor,* care „traduce" în alți termeni și cu o altă deschidere o relație ce guvernează întreaga noastră proză contemporană ; *Dicționar onomastic* și *Jumătate plus unu* sînt cărți ale numelor, așa cum *Bibliografia generală* este cartea numelor de cărți, *numele* fiind „primul instrument cu care cucerim universul", primul semn „pe care-l punem pe obiecte astfel ca, întorcînd capul, existența lor să dăinuie în noi" : „joaca" cu numele ascunde, în fapt „jocul" grav al cuceririi lumii, al descoperirii și luării în posesie a universului întrucît, cum se știe, a numi înseamnă a stăpîni.

Numirea este efectul acțiunii canvergente a realului și a ficțiunii ; iată cum arată *nucleul* și *componenta* sa, a căror „aranjare“ în spațiu repetă la scară redusă modelul întregii literaturi a lui Mircea Horia Simionescu : „BORIS I. Nume fantastic, nucleu al unei rețele complicate de corespondențe și semnale. Boris — nume intens verde, un verde vînătoresc. Parcă vietate de pădure într-un luminiș de altare. Boris — spaimă și putere prin măreția majusculei umflate ca pîntecele idolilor asiatici ; perfidie și neprevăzut, aventură prin subtilele, ascuțitele litere finale. II. BORIS Fiul modeștilor funcționari de la Camera de muncă. Trăia aspru, într-o cămăruță de serviciu, în curtea în care se afla captivă o bufniță desăvîrșit discretă. Boris vorbea românește cu accent slav și părea la trup destul de șubred“ ; Boris I și Boris II sînt esența și aparența, ideea și re-prezentarea sa, ficțiunea și realitatea, *poezia* și *proza* numelui ; cei doi „Boris“ sînt punctele de plecare pentru texte diferite în care se rostesc impresia, „vagul“ poeziei și verosimilul, forța evocatoare a discursului narativ : definiția și povestea „adevărată“ a unui nume care nu este decît în aparență obișnuit.

Generos, *numitorul,* ipostază a naratorului din roman, oferă „rețeta“ dicționarului său onomastic, provocînd cititorul la un dialog *constructiv* cu definițiile simple sau complicate ale unor realități incontestabile care se numesc exact ca în repertoarul abonaților telefonici : „Trebuie să realizăm portretul sau situația de comunicat, *ideea* noastră, prin concentrarea a mii de impresii și senzații foarte particulare, pe care apoi să le contopim într-o capsulă sintetică, imagine simultană (...). Ca cititorul unei asemenea caracterizări să nu te părăsească, ar trebui să-i oferi, pe lîngă explicații complicate(...), unele formule foarte scurte, în care investigația să fie asigurată de anume definiții ingenioase, de comparații îndrăznețe.“ Respectînd cu strictețe aceste reguli generale, numitorul își plasează numele folosite într-o dublă relație cu semnificatul lor ; mai întîi, sînt cazurile de perfectă suprapunere (pentru cei care cunosc „norma“ numelor în cauză), de identificare a semnificantului cu semnificatul, după principiile cunoscute ale conotației și

denotației : „CAMIL Se menține cu orice sacrificiu la ordinea zilei“ (miza conotației este, aici, orgoliul cunoscut al lui Camil Petrescu) ; sau : „DALILA Despletită, împletită și iară despletită“ (cu trimitere „directă“ la celebra poveste a lui Samson și a Dalilei). Acestor definiții pe care le-aș numi *„de întîlnire“* le corespund altele, la fel de ingenioase, dar care mizează pe tensionarea raportului dintre semnificant și semnificat, „violentînd“ acel orizont de așteptare al cititorului, constituit pe baza unor „norme“ ale cunoașterii : „CARTAGINA Brună, cu pielea foarte netedă, osoasă, proeminențe tăioase, șoldurile late, toată mușchiulatura strînsă pe braț și sub genunchi. Vioaie, nerăbdătoare, fierbinte“ (nimic, așadar, despre inamicul Romei) ; sau : „GALILEO Galileo Galilei : începutul unei declinări incorecte“ (vagi legături cu un nume asociat declinărilor latinești) ; și : „HYMENEU O piuliță largă, învîrtită pe un șurub îngust, un copil inocent care smulge fulgii de pe o pasăre vie, o muzică solemnă (marșul funebru al lui Bruckner din simfonia a VII-a) într-o baie de aburi, o armură medievală care a început să strănute“ ; asociațiile și definițiile sînt ale unei *„gîndiri muzicale“* care desface *„gîndirea logică“*, o provoacă, îi dezvăluie „lacunele“ și eroarea unor raționamente care din prea mare obișnuință cu „regulile“ au uitat de posibilitatea existenței „excepției“ ; *Dicționar onomastic* este o carte a excepțiilor și, deci, a libertății absolute a numitorului față de numele sale.

Biografia însăși a celui care numește simplu sau complicat, totdeauna însă ingenios, constituie imaginea a ceea ce aș numi *„predestinarea“* numirii, a unui rol și a unei poziții față de lume care presupune efort *cognitiv* și, în aceeași măsură, elan *constructiv* ; fie că alcătuia „măști“ ale unor caractere în „prima clasă de școală“, fie că făcea, în timpul liceului, aprecieri privitoare la o „literatură imaginară“, numitorul din *Dicționarul onomastic* țintește *obiectivarea* care nu se poate cuceri decît prin jocul numirii, al „ieșirii“ din lucruri, ființe și din propria biografie pentru a și le reasuma în chip definitiv pe calea cunoașterii obiective : realitatea,

alcătuită din obiectele „exorcizate“ și apoi stăpînite prin numire, este acea „lume legendară“ care pulsează în dubla cadență a privirii sale și a recompunerii prin imaginație : *scriere* și *transcriere* a textelor pe care le oferă natura însăși, logica povestirii numelui și cealaltă logică, a poeziei sale, reprezintă mecanismele prin a căror acțiune se naște lumea legendară a cărții, a unei literaturi fastuoase, subtile, inteligent confecționate — „pentru toți oamenii“ este, întîi de toate, o literatură de uz intern, o carte de învățătură, un rezumat al vieții numitorului, o sumă de experimente care urmăresc descoperirea acelei piste de acces în miezul realului și al lumii fictive — cele două componente ale universului legendar al *Dicționarului onomastic ;* numirea este rodul zilelor și muncilor naratorului întru devenirea numitorului : „Să lucrezi fiecare cuvînt, să ștergi, să rescrii, să refaci pagina. Să insiști, netezindu-ți complicatele preferințe pînă la performanța albă a unei pastorale...“ ; această *performanță albă* este ceea ce aș numi *gradul zero al romanescului,* fiecare definiție sau asociație putînd fi, la rigoare, un început de roman, niciodată însă finalizat : numele este *incipit*-ul romanului, al poveștii care începe și sfîrșește în fulgerarea de blitz a simplei numiri. Dicționarul lui Mircea Horia Simionescu nu este nici eseu, ignorînd „legea demonstrației“, nu este nici roman sau culegere de proze scurte pentru că nu admite canoanele legilor povestirii, ci „e o literatură fără alte preocupări“. Ideea cărții se află într-o imaginară discuție cu Odobescu, ghidul numitorului prin infern într-o călătorie care repetă, în alte dimensiuni, cu alte convingeri și cu alte „interese“, drumul lui Dante condus de Vergiliu ; autorul lui *Pseudokinegetikos* este „maestrul“ care cere numitorului (Delfinului) să scrie un dicționar onomastic „fără pretenții științifice“, cu scopul de a repeta „tonul unui om sincer și necontrafăcut de informații false despre oameni și vremuri“, dînd impresia unui joc gratuit dar care revizuiește „multe dintre prejudecățile noastre, care se pot rezuma în putere, deținerea exclusivă a adevărului, mirajul numărului statistic și cîte altele“.

Conform unui nume care nu „semnifică' nimic „Maurice Rollinat Sinatra), prozatorul are a opta astăzi între două formule care deschid sau întredeschid ușile lumii povestite, care dezvăluie sau învăluie un subiect după regulile exploziei și imploziei : între a expune și a sugera, între a spune și a simboliza, numitorul alege mereu a doua alternativă, producînd texte în care aglomerarea *literală* se transformă, în funcție de parametrii „tehnici" ai lecturii, în substanță *literară*. Condiția numitorului din *Dicționar onomastic, Bibliografia generală* și *Jumătate plus unu* este aceea a Anonimului sau a Cronicarului „ideal" care inventează, fantazează, plăsmuiește, construiește o lume legendară, numirea (narația) sa fiind „creație spontană" în care „întîmplările înfățișate se formează coerent sub ochii noștri, spre propria noastră uimire, așa cum norii se plămădesc în chipuri surprinzătoare unii dintr-alții, iar adevărul faptelor pe care ne prefacem a le relata rămîne neexprimat" : jocul semnificantului cu semnificatul — identificare sau maximă îndepărtare — constituie, în fapt, principiul fundamental al formării unui univers epic guvernat de legea ficțiunii care permite pactul transformării naratorului în numitor, a narației în numire și a cititorului în autor.

Dedicată „fratelui Tityre", a treia carte a tetralogiei lui Mircea Horia Simionescu, *Breviarul,* se refuză, ca și celelalte, unei încadrări stricte în limitele unei specii a genului narativ ; prozele din *Breviarul* nu întrețin raporturi de coeziune la nivelul structurii de suprafață pentru a putea vorbi de roman (naratorul însuși declară că „sîntem departe de-a avea în față un roman !"), dar nu se bucură nici de autonomia unor nuvele sau schițe. Mircea Horia Simionescu își structurează volumul urmînd modelul acelor istorii și cronici medievale a căror caracteristică este dezvoltarea fragmentară a narațiunii : coeziunea părților este asigurată acolo de perspectiva *unică* a unui povestitor, de cele mai multe ori martor al evenimentelor narate. Autorul acestei *Historia calamitatum* este însă un „ucenic neascultător" întrucît textul său se caracterizează în primul rînd prin multiplicitatea instanțelor narative, a vocilor. Între mecanismele care

realizează unitatea cărții, un rol important îl are ceea ce aș numi *povestirea continuă;* toate fragmentele *Breviarului* se dezvoltă din unghiul de vedere al unui anume vorbitor, de fiecare dată altul, care își narează existența anterioară, aceea umană, de la tribuna unui colocviu al regnului animalier : fiecare vorbitor „preia ștafeta" povestirii de la un antevorbitor într-o înșiruire pe lanțul narativ care pleacă de la punctul zero și tinde spre polul infinitului. Din perspectiva planului structurii textului, un al doilea element de legătură este *unitatea spațială și temporală* ale cărei repere rămîn totuși, într-o bună măsură, ambigue : narațiunile sînt emise de la tribuna colocviului în „ziua de 18 iunie a *acelui* an". Indeterminarea spațială este accentuată și de semnificații geografici utilizați (Scropoasa, Plaiul Foii, Obîrșia, Blana, Peștera), oriunde posibili ; apariția acestor toponime nu rămîne însă gratuită deoarece ele vor participa la precizarea semnificației generale a textului care se va dezvălui prin intermediul parabolei.

Cu dimensiunea parabolică intrăm într-un plan secund al narațiunii lui Mircea Horia Simionescu, acela care creează adevărata unitate a *Breviarului.* Primul element al acesteia este *nivelul simbolic* ale cărui componente, marcate conflictual, asigură continuitatea fluxului narativ. Personajele narațiunilor sînt păsări, insecte, animale care reprezintă reîncarnări ale unor ființe umane : fiecare își povestește biografia sa, de cele mai multe ori tragică, cu detașarea ironică pe care le-o poate oferi fericirea de a fi lăcustă, șopîrlă, leu, bondar, rață, greier, vițel, lup, găină etc. Toți participanții la acest colocviu deplîng fosta lor stare, aceea de om, ale cărei defecte derizorii sînt înfățișate la timpul „mai mult ca perfectul doi răspetrecut". Pe spirala evoluției, ale cărei etape pot fi depășite mai repede cu ajutorul „acceleratorului de celule", regnul animalier constituie un fel de purgatoriu situat între iadul uman și fericirea spațiului obiectual ; toate intervențiile vorbitorilor poartă semnul dezastrului pe care îl reprezintă existența umană și al unei singure fericiri : aceea de a reveni mai întîi printre animale și apoi printre obiecte ; starea rîvnită este aceea a particulei de nisip care se pierde în unifor-

mitatea plajei : superregnul obiectual asigură, așadar, necesara renunțare la propria identitate.

Resortul acestei dorite metamorfoze este frica de violență ; totuși participanții la colocviu își povestesc tragicul sfîrșit omenesc (de cele mai multe ori în urma unei crime) și trăiesc acut obsesia războiului reprezentat la dimensiunile unui măcel planetar. „Reîncarnările“ vorbesc cu ironie despre stupida înarmare a oamenilor, care nu poate duce decît la autodistrugere. Sînt relatate diverse evenimente (accidentul unui avion militar purtînd o bombă, în urma căruia au murit sute de oameni, uciderea unui pianist celebru prin explozia unei bombe plasate de fasciști în pian, discuțiile absurde ale unor mari conducători de armate care stabilesc peisajul unde „este recomandabil să se sugrume“ etc.) care motivează opțiunea vorbitorilor pentru pacea stării de obiect ; perspectiva acelei moderne „tiranii a obiectelor“ se inversează întrucît „unica șansă a dăinuirii și urcușului spre glorie a obiectelor este emanciparea de sub tirania acestei vietăți stupide (omul — n.n.) intrată de mult în ciclonul falimentului“ ; ciclonul falimentului este acela al violenței, al amenințării, al insecurității : colocviul fericitului regn animalier care „și-a propus să dezbată marile probleme ale lumii mărunte“ respinge viul devenirii umane dominat de acest adevăr terifiant al violenței.

Dacă în prima parte a *Breviarului* intervențiile vorbitorilor vizau ideea violenței și măcelului planetar prin relatarea unor fapte văzute cu ochiul martorului sau culese din reportajele ziarelor, în *Notele* cărții este intercalată o povestire autonomă care dezvăluie într-un plan parabolic „cum a funcționat mecanismul care l-a urcat pe celebrul caporal pînă la gradul de cancelar al Reichului“. Prin simbol, parabolă, eveniment văzut sau citit, participanții la colocviu sau vocea naratorului (Anonimul) își structurează discursul în jurul ideii de violență care guvernează destinul derizoriu al omului. De aceea, moartea nu mai constituie o cădere în neființă, ci o ascensiune de la tragicul uman la fericita stare de obiect : aceasta este, de altfel, semnificația prozei care deschide volumul (prăbușirea în gol a lui Lucilius, în lumea de dincolo, reprezintă, în fapt, condiția înălțării spre li-

niștea obiectului), aceea care organizează povestirile în acest hățiș al rostirii, precum și coordonata esențială pe care se dezvoltă narațiunea parabolică închizînd lumea povestirii. Mircea Horia Simionescu își structurează *Breviarul* în două secțiuni ; prima parte, narativă, este formată din șase capitole (cărți), iar cea de-a doua, rezervată comentariului celor povestite, se intitulează *Note*. Materia prelucrată în prima secțiune pe dimensiunile traseului care se stabilește între simbol și întîmplarea autentificată este comentată amplu prin intermediul unor note pe care autorul le recomandă să fie citite la sfîrșit. În fapt, această a doua parte din *Breviar* asigură continuitatea cu celelalte cărți ale ciclului *Ingeniosul bine temperat* prin exercițiul stilistic, al referinței culturale, calamburului, al perspectivei ironice, al gratuității și absurdului, al trimiterilor fals enciclopedice și bibliografice, al secvențelor *kitsch*. Ca peste tot, prozatorul abordează și în *Breviarul* condiția limbajului și a discursului narativ ; „a povesti" și „a se pieptăna" (a împleti), povestea și „cocul înalt" al unei doamne sînt alte ipostaze ale raportului stabilit în *Ingeniosul bine temperat* și *Jumătate plus unu* între numire și narație, numitor și narator, cititor și autor : povestind în și despre povestire, Anonimul oferă „textele" unei cronici care se numește *Historia calamitatum* și care pregătește lungul drum spre dincolo de bine și dincoace de rău din *Toxicologia*.

Unul dintre nuvelele structurate conform logicii povestirii în *Dicționar onomastic* era o „biografie romanțată" a lui Lampedusa, a cărei deschidere spre formula întregului ciclu epic este la fel de importantă ca și aceea pe care o ofereau în prima carte o povestire picarescă sau o repriză stereoscopică' ; *Un oarecare domn Lampedusa*, textul „strategic" întrerupt și continuat pe parcursul întregului volum, reprezintă, în fapt, o schiță de roman autobiografic pentru că, iată, dincolo de nume și de povestea sa se ivesc cîțiva *indici* care unesc printr-un flux secret numitorul *Dicționarului* cu unul dintre „obiectele" sale ; preferința pentru Scarlatti, de pildă („îl înnebunește Scarlatti", spune un martor din epocă), ca și ideea artei ca joc („un joc sublim", zice misteriosul prinț Lampedusa) sînt, deopotrivă, ale numitorului din

Dicționar onomastic și ale autorului *Ghepardului:* între cel care numește și cel numit se creează un raport identic cu acela dintre autorul și personajul autobiografiei. De altfel, la numele „Iason" cartea este definită drept „o autobiografie, un sistem de puncte de vedere personale, sprijinite pe trăiri unice" ; chiar dacă în *Dicționar onomastic* nu se manifestă încă ceea ce se numește un *pact autobiografic*, primul volum al tetralogiei își află unul dintre principiile esențiale de structurare a materialului epic într-un spațiu dominat de amintitul raport dintre eroul și autorul scrierii autobiografice : Nestor B. Gavril și Nestor G. Nestor care își povestesc anii de școală sau Lampedusa căruia i se reface biografia reprezintă „convenții" care numesc aceeași persoană — numitorul —, regula jocului fiind dezvăluită în timpul călătoriei prin infern, cînd „maestrul" face prezentarea clasicilor trecînd pragul ficțiunii dincolo de care autorul a devenit personaj. *Dicționar onomastic, Bibliografia generală* și *Jumătate plus unu* sînt „simple autobiografii, ca toate cărțile", relatînd despre numitorul lor și, în aceeași măsură, despre ele însele.

Această funcție a textului care își povestește propria sa „biografie" pe măsură ce cealaltă biografie, a autorului, își dezvăluie traiectul, este cu mult mai evidentă în ultima carte a ciclului, *Toxicologia ;* dubla deschidere a textului, spre autorul și spre propria sa alcătuire, caracterizează și volumele celorlalți „desantiști" tîrgovișteni, *Părul Berenicei* al lui Radu Petrescu și *Cvintetul melancoliei* al lui Costache Olăreanu. Expresie a nevoii de a se mărturisi, cartea devine un instrument de lucru, creația însăși descoperindu-și motivația superioară în confesiunea care „textualizează" realul și existența intimă, le ordonează într-un mozaic ale cărui linii constituie tot atîtea texte autobiografice sau jurnale „din viață" (mărturisirile mamei și consemnările martorului care însoțește și veghează scrierea cărții), „din text" (ale naratorului) sau de dincolo de bine și dincoace de rău (ale tatălui) : tetralogia lui Mircea Horia Simionescu „reabilitează persoana întîi singular", nivelele complicatului edificiu epic fiind, în fapt, planuri ale privirii calificate a unui *eu* care, asemeni pictorilor cubiști, încearcă să

surprindă „obiectele“ pieziș, „din toate părțile, jur-împrejur, și încă : pe dedesubt“. Autobiografia este concepută ca o suită de „variante“ ale unor întîmplări sau stări ale eului, tetralogia în întregul ei structurîndu-se conform aceluiași principiu și conform aceluiași model : cercurile concentrice și sistemul solar sînt posibile repere pentru modul organizării în spațiu și în timp a materialului narativ din întreg ciclul epic.

Într-un *Scurt comentariu* ce se află la numele „Adina“ în *Dicționar onomastic,* numitorul face vizibil unul dintre procedeele intens folosite în numirile și povestirile sale, punînd relația propriului text cu cititorul sub semnul unui raport *construcție-deconstrucție* inversat față de „normele“ obișnuite ale producerii și receptării literaturii. *Construind,* numitorul încearcă să respecte „fagurele“ edificiului vieții înseși, să repete schițe imaginate (turnurile lui Radu, Timotei, Costache, Tică) sau să ghicească o alcătuire pe care a inventat-o „cineva nu tocmai de bună-credință“ : construind, experimentînd lumea, numitorul-narator o *demontează* de fapt, o destructurează, pulverizîndu-i textura în fragmente și nivele aparent independente, cărora cititorul va trebui să le descopere „înțelesul“, să le reordoneze. În *Breviarul* și, mai cu seamă, în *Toxicologia* (texte a căror structură este cea mai apropiată, formal, de „curgerea“ fluxului niromanesc), narațiunea se desparte în cel puțin trei nivele care își amestecă texturile pînă la confundare și cărora cititorul trebuie să le refacă așezarea „logică“ ; în *Toxicologia,* aceste nivele sînt următoarele : o *informare* (gradul zero al „artisticului“ și punctul maxim al „epicului“), un *jurnal* în care „ea“ abordează din exterior fiziologia actului artistic, compunînd fișe caracterologice și o *autobiografie* care constituie comentariul la operă și la biografia numitorului-narator. Tot în această ultimă carte a tetralogiei se află cîteva texte aparent *paralele* (o scrisoare a lui Alecsandri către Ghica și o adresă de azi trimisă de un oarecare Ionescu), ale căror legături rămîn pe seama lecturii, naratorul sugerînd posibilitatea (probabilitatea) conexiunilor prin simplul montaj al secvențelor și cîteva *idei* pentru diferite romane (de pildă, cel picaresc al lui Felix Iacob pe o „partitură“ din

Don Quijote); toate aceste texte sau idei sînt *„obiecte de testare“* a performanțelor creatoare ale cititorului care are a reconstitui diferite „realități“ la deformarea cărora au participat, în proporții greu de evaluat la o lectură grăbită, *visul* și *privirea*: intersectarea planurilor respective se face la nivelul *frazei* și nu (cum ne-am obișnuit) la cel al *segmentelor* narative. Acest mod de a concepe etajele edificiului epic inversează — spuneam — raportul „clasic“ dintre cititor, autor și text; primul *construiește* ceea ce al doilea a *de-format*, iar textul este *te(c)st*: cititorul — dispecer și limpezitor al lucrurilor — este noul „numitor“, cel creat de obiectul de testare: altfel spus, viața și literatura nu se mai „emit“ și nu se mai „recepționează“, ci se *testează* pe un „cîmp de instrucție“ unde — vorba lui Costache Olăreanu — „infanteria“ și „ficțiunea“ comandă și execută, succesiv sau simultan, în funcție de specificul „terenului“ care le testează capacitatea de a gîndi „strategic“ și de a citi „tactic“.

RADU PETRESCU

Ne-am obișnuit să privim jurnalul cu o oarecare neîncredere, considerîndu-l o „schiță", o „scriere de atelier", o sumă de texte care urmează fidel cronologia externă *operei* propriu-zise ; fiecare zi cu *însemnarea* sa, fiecare moment al gîndirii cărților „adevărate" — cele intitulate „roman", „schițe și povestiri", „nuvele", „poeme" ori „pagini de critică literară" — găsindu-și un corespondent în aceste însemnări, importante doar pentru istoricul literar care urmărește *geneza* operei sau, eventual, pentru cititorul amator de biografii și de spectacolul vieții intime, al dezvăluirii acesteia, al descoperirii *persoanei* scriitorului care are totdeauna un „ce" misterios. Din punctul meu de vedere, nu există jurnale care să fi fost scrise fără ca autorii să se fi gîndit la *publicarea* acestora ; jurnalul ca scriere de sertar este o altă „convenție" pe care evoluția speciei o contrazice mereu : jurnalul este o *carte* între celelalte cărți. Acesta este și cazul însemnărilor lui Radu Petrescu, din care au apărut trei volume : *Ocheanul întors* (1977), *Părul Berenicei* (1981) și, postum, *A treia dimensiune* (1984). Jurnalul reprezintă *„genul"* lui Radu Petrescu, al „Școlii de la Tîrgoviște" în genere : ceea ce frapează în mărturisirile lui Mircea Horia Simionescu din tetralogia *Ingeniosul bine temperat* și în cele ale lui Radu Petrescu din *Ocheanul întors* este refuzul romanului și opțiunea declarată pentru o specie epică ale cărei resurse se dovedesc inepuizabile : „literatura personală" nu numai că n-a dispărut o dată cu romanticii, cu simboliștii sau cu poeții care au încercat să adune fragmente de biografie în „poe-

mele în proză", dar, în momentul de față, se poate spune că o bună parte din ceea ce are mai valoros proza noastră contemporană se circumscrie discursului persoanei întîi, fie că aceasta „transpare" din textele generației '80, fie că „se declară" în jurnalele și autobiografiile prozatorilor din promoțiile literare anterioare : „Aci și nu în altă parte e genul meu, cu siguranță. Zic acestui caiet *roman* în chip convențional, nu este un roman, niciodată n-am să scriu așa ceva", spune Radu Petrescu în *Ocheanul întors*. Cuprinzînd perioada primilor ani de învățămînt (1951—1954) la Petriș și Prundul Bîrgăului, lîngă Năsăud, scris, deci, la douăzeci și cinci de ani, acest jurnal își află premisa în „prezentificarea" veșnicei dualități a artistului, a acelei confruntări interioare dintre *„om"* și *„scriitor"*, ale cărei semne se fac vizibile în pagina scrisă doar atunci cînd orizontul de așteptare al cititorului solicită explicitarea, dezvăluirea, deconspirarea celor două identități care se ascund în spatele aceluiași semnificant ; acest *altul* este, în fapt, dublul fictiv al eului care se mărturisește în jurnal, cel care experimentează lumea și realul furnizînd scriitorului materialul epic sau poetic și acele fragmente de timp a căror reordonare pe dimensiunea *duratei* operei nu poate fi făcută decît de „privirea calificată" a artistului : orice stare, faptă, gînd, cuvînt sau imagine care se detașează din masa informă a unui conglomerat ce se numește *viață,* se reașează în perspectiva duratei, a eternității ca sumă a unui număr anume de *„acum" :* „În ce mă privește, am băgat de seamă că stările pe care le încerc sînt duale, imposibil să încerc o adevărată durere, o adevărată bucurie, pentru că ce mi se întîmplă *acum,* de fapt mi se întîmplă *în eternitate* și capătă un sunet complex" : trecut prin acest filtru al duratei operei, realul își modifică textura pentru că, iată, ceea ce este *adevărat* conform „normei" sale reprezintă *ficțiunea* din „excepția" textului.

Acest mod de a percepe lumea se subsumează relației *viață-literatură,* care tutelează jurnalul lui Radu Petrescu ; efect al unei tehnici speciale de a privi, pe care și-o asumă ceea ce aș numi *vederea secundă* a prozatorului („Nu-ți arunci ochii oricum, e o tehnică specială, privirea din spatele ochiului trebuie să patineze pînă

la obiect și să revină de la acesta“, spune Radu Petrescu într-o pagină a jurnalului său), textul se confundă cu *plăcerea de a scrie,* egală aceleia de *a privi,* anexîndu-și, așadar, lumea și cultura, viața și literatura, repetînd, adică, natura duală a autorului său : privit în perspectiva acestei relații, textul își relevă *ambiguitatea* sa fundamentală pentru că el *este o lume* și, totodată, *este în lume* : „Literatura mea însă este viață“, observă naratorul jurnalului, proiectînd sensul acestei identificări într-un orizont particular : substituirea unui termen prin celălalt este posibilă numai atunci cînd ființa a devenit *interioară* lumii, lăsînd vederea secundă să patineze de la obiect la ochiul ascuns, pe un ecran în albul căruia se ivesc umbrele ideilor : „la mine — spune naratorul — nu pot face deosebire între viață și literatură, aceste două lucruri sînt identice de la un moment, cînd am devenit interior lumii și m-am instalat astfel între Idei“. Iar tehnica specială a acestei vederi secunde constituie ceea ce aș numi *pierderea în obiect* pînă la dispariția efectului de perspectivă „normal“, pînă la dizolvarea privitorului în textura privitului ; este aici o altă ipostază a raportului semnificat/semnificant, pe care orice comunicare îl stabilește explicit sau implicit : între imaginea pe care o detașează privirea calificată din real (semnificantul) și imaginea din text (semnificatul), se interpune filtrul absolut al subiectivității celui care scrie și care, prin aceasta, numește din nou lumea, creează adică *o lume în lume* : față de performanțele vederii secunde și față de perfecțiunea acestei „trans-puneri“ a realului se condiționează însăși profunzimea unui text. Anexarea realului presupune însă și anexarea culturii ; expansiunii în exterior (în real) a textului îi corespunde *„tendința interioară“* de a-și subsuma tot ceea ce l-a precedat : această mișcare complexă a textului, înspre real și dinspre cultură, se justifică prin „nevoia imperioasă de a asuma universalitatea în timp și spațiu, cu alte cuvinte de a obține și pe această cale pe spațiu restrîns o densitate maximă, și pe de altă parte prin interesul față de *omul total“* : eu și altul, viața și literatura, omul „natural“ (cel căruia, de pildă, îi place să privească „copacii pe dealuri“, să spargă lemne sau să caute bolta

unei seri de iarnă geroase) și omul „cultural“ (cel care își „anexează“ experiențele lui Homer, Corneille, Balzac, Proust, Ariosto, Tasso, Voltaire, Flaubert, pentru a aminti numele cel mai frecvent invocate în jurnal) se întîlnesc în figura „utopică“ a *omului total* pe care îl definește un *„sistem de a trăi“* care înseamnă a fi, deopotrivă, în cultura naturii și în natura culturii. Acest sistem special de a viețui creează o „poetică“ a textului — mod de supra-viețuire — care constituie, aparent numai paradoxal, o cale a obiectivării unei scrieri ce aparține, prin statutul său declarat, zonei „literaturii personale“ ; între un roman „obiectiv“ ca *Fecioarele despletite* al Hortensiei Papadat-Bengescu (din care „Școala de la Tîrgoviște“ extrage multe „esențe“), unde protagonista caută ceea ce ea numește *„trupul integral al sensibilității“* și *Ocheanul întors* al lui Radu Petrescu, unde naratorul încearcă să descopere *„senzația integrală a realității“*, se stabilește o distanță pe care o jalonează indicii a două experimente literare ale căror poetici diferite presupun finalități deosebite : *sufletul* și *realitatea*, privirea din exteriorul și dinlăuntrul obiectelor, a descoperi lumea și a crea o lume.

Jurnalul este unul dintre cele mai „deschise“ texte, între formula sa de creație și aceea de receptare stabilindu-se un traiect cu o configurație particulară ; fina succesiune a unor *„bucăți ideale“* (imagini ale realului pe ecranul vederii secunde), care respectă un ritm „esențialmente muzical“, oferă spectacolul dezvăluirii unei ființe și a unui text ale căror legi sînt tăcerea, abstracția și geometria pură : arhitectura ființei și a cărții se regăsește în imaginea unui *„paralelipiped culcat“*, într-o re-prezentare în spațiul și durata gestului creator care repetă alcătuirea universului. Fapt semnificativ, această structură de ansamblu geometric apare, cum s-a văzut, și în proza lui Mircea Horia Simionescu : construirea textului într-o asemenea ordine constituie unul dintre experimentele cele mai interesante ale „Școlii de la Tîrgoviște“, reluate după zece ani de generația '80 : iată rostul experimentului, așa cum îl precizează *Ocheanul întors* al lui Radu Petrescu : „Experimentați, dar îngă-

duiți-vă și timpul de a asimila experiențele pe care le faceți" : alte învățături pentru Delfin, care se vor finaliza în textele generației tinere de prozatori.

Cu *A treia dimensiune*, cuprinzînd anii 1957—1960, Radu Petrescu a completat profilul unui deceniu și, totodată, și-a descoperit încă mai mult „persoana", insistînd mai cu seamă asupra formației sale culturale, asupra modelului literar la constituirea căruia au participat în egală măsură lecturile, evenimentele vieții publice și intime, felul de a vedea și de a simți raporturile cu lumea și cu sine însuși : *Ocheanul întors* și *A treia dimensiune* alcătuiesc un *jurnal de lectură*, așa cum *Părul Berenicei* este mai mult un *jurnal de creație*. În perspectiva delimitărilor pe care le-am făcut la început, numeroasele referințe, raportări afective sau critice la diverse jurnale, caiete sau carnete ale unor autori celebri din alte literaturi fac explicită intenția lui Radu Petrescu de a scrie în acest jurnal o *carte* pe care o cred „cartea cărților" sale. Astfel, jurnalul lui Amiel reprezintă ceea ce aș numi *textul de provocare* al însemnărilor din *A treia dimensiune ;* rîndurile „senzaționale și amuzante" ale lui Amiel constituie *„șansa literaturii"* acestuia, în vreme ce pentru Radu Petrescu jurnalul este o „unică *șansă de consolidare*" a scrisului literar prin consemnarea riguroasă a progresului, a „curbei de sacrificiu" la care este silită „persoana" de către scriitor. Jurnalul este *textul de curățire*, primul „zbor" care învinge „gîngăveala minții și a tocului", încercînd *rezistența interioară*" a omului aflat în pragul creației ; iată momentul decisiv al conturării profilului unei literaturi și al marcării primului element constitutiv al figurii scriitorului : „Arghezi : «Eu pentru mine nu exist. Exist numai cît scriu. După ce am terminat...» Asta pare să fie în sensul meu, dar nu, căci urmează imediat : «Sunt atîtea probleme în viață încît problema ta personală se exclude»" ; literatura lui Radu Petrescu este o necontenită încercare de a rezolva *„problema sa personală"*, romanele, nuvelele și jurnalul său oferind imaginea unui *eu* pentru care textele sînt oglinzi de reflectare a structurii sale : pentru scriitor — spune Radu Petrescu — nu există „probleme în viață" fără

„problema ta personală". De aici, scrisul devine o modalitate de a explica *fapta,* de a o lumina și de a-i căuta semnificațiile în ordinea creației ; „scriu faptă și nu *expresie*", declară autorul jurnalului, subliniind prin aceasta cea dintîi și cea mai importantă condiționare a operei : *fapta* înseamnă cunoaștere a oamenilor (despre care scriitorul știe „mai mult decît specialiștii"), condiție a *realizării* omului și artistului — ținta acestui jurnal în care „persoana" trans-pune scriitorul, ecuația devenirii sale.

Am spus că *A treia dimensiune* este, în primul rînd, un jurnal de lectură ; fapt semnificativ, cele mai multe texte analizate sau numai citate aparțin unor autori de „literatură personală" ; la numele deja amintit al lui Amiel se adaugă caietele lui Rilke, iritante „prin afectare", jurnalul fraților Goncourt, al lui Samuel Pepys și al lui Renard, carnetele lui Samuel Butler ; sînt, apoi, numeroase note de lectură, interpretări subtile amintind de *eseistul* Radu Petrescu, despre Mihail Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Tolstoi, Croce, Dostoievski, Turgheniev, Flaubert, Balzac, Stendhal, Camil Petrescu, Lessing. Toate aceste referințe precizează raportul cărții cu alte cărți, relația în plan exclusiv literar pe care autorul acestui jurnal o stabilește cu existența literaturii și cu propria sa viață ; *plăcerea* lecturii înlocuiește, pînă la un punct, *necesitatea* scrisului, Radu Petrescu căutînd adesea refugiul bibliotecii, încercînd să „trișeze" durata „scrierii sau transcrierii" : carte de „Idei", jurnalul este „pentru cînd nu poți scrie". *A treia dimensiune* este însă și un *jurnal de creație,* chiar dacă, față de *Părul Berenicei,* Radu Petrescu se referă aici mai puțin la proza sa ; există însă în acest al treilea jurnal (al treilea, în ordinea apariției, dar al doilea, din punctul de vedere al cronologiei interne textului) cîteva necesare distincții *teoretice* care pregătesc momentul elaborării textelor epice. Rețin dintre acestea pe cele referitoare la deosebirea dintre schiță și roman, paginile despre utilitatea scrisului, despre artist și diletant, despre erou și, mai ales, aceste rînduri despre roman, care explică și proza dar și funcționalitatea acestui jurnal în raport cu *Matei Iliescu* (1970), *Proze* (1971), *O singură vîrstă* (1975) și

Ce se vede (1979): „Cînd intenționezi să scrii o carte căreia i s-ar putea zice roman, sunt necesare cîteva exerciții prealabile foarte dificile, asemănătoare cu gimnastica degetelor și cu analiza textului, pe care le fac virtuozii. Printre aceste exerciții este fixarea anecdotei și punerea în picioare a eroilor (mai ales aceasta) sunt cu deosebire anevoioase. De aceea probabil părerea criticilor că asemenea cărți se sprijină pe eroi, părere greșită, cum am arătat, în *Homerul* meu. Eroul nu este totul, totul este ce faci cu el și el trebuie să-ți permită doar să faci cît mai mult".

Jurnal de lectură și de creație, *A treia dimensiune* este și o *carte de proză*; în afara epicii, care se hrănește din evenimentele vieții intime a scriitorului, „a treia dimensiune" a volumului lui Radu Petrescu este *peisajul* (primele două fiind — cum am spus — *lectura* și *scrisul*): decorul care nu spune nimic, care agită, distrage atenția și nu se lasă „prins" și acel *peisaj interiorizat,* marcă a subiectivității celui care îl privește, spațiu de reflectare a trăirilor ființei — acestea sînt cele două ipostaze ale peisajului în proza jurnalului lui Radu Petrescu. Iar dacă ar fi să definesc *„metafora obsedantă"* a prozatorului în perspectiva relației cu spațiul său de reflectare aș spune că aceasta este *culoarea*: ce *se vede* și ce *se simte* în „umbra" culorilor pe care le au aerul, ziua, cerul, noaptea constituie nu numai o modalitate de percepere și de transcriere a realului, dar și elementul esențial al conturului figurii autorului: „Timp divin, de-o săptămînă încoace, cu aurul cel mai subțire, cu aerul cel mai ușor, verde stins și roz tremurător" sau „Verde-olive. Creionul" — iată două imagini pentru două zile din acest jurnal. Gustul nimicului, iritarea neascunsă din fața paginii albe, care plutesc peste rîndurile de proză ale jurnalului; durata zilelor se confundă cu cronologia culorilor aerului și cu „istoria" cerului, amintind de experiența lui Petru Creția din *Norii*; jurnalul lui Radu Petrescu este istoria depășirii *„dramei de aer"* prin asumarea *ritmului* culorii, al peisajului care repetă pe acela al ființei interioare. În *Addenda* acestui volum se cuprind o sumă de texte epice a căror deschidere se circumscrie orizontului pe care l-au conturat observațiile

de mai înainte ; este aici povestea unui scriitor, în care se rost(ui)ește aceeași „competiție“ dintre *carte* (lectură și creație) și *peisaj*, scoasă din convenția jurnalului și pusă în aceea a ficțiunii ; *A treia dimensiune* este o carte exemplară a unei ființe „în întregime construite în vederea scrierii“, pentru care textul constituie condiția existenței înseși.

Semnificațiile profunde ale fragmentului din jurnal publicat în *Părul Berenicei* se structurează în jurul unui nucleu simbolic care ar putea fi asimilat *motivului oglinzii* pentru că primul lui rost este acela de a oferi imagini, adevărate sau false, ale textelor *publicate* de autorul lui *Matei Iliescu*. Cea dintîi senzație pe care o trăiește cititorul acestei cărți este aceea a închiderii într-o cameră intens luminată ai cărei pereți sînt construiți din oglinzi ; în mijlocul ei, de pe o placă turnantă, *Matei Iliescu, Proze, O singură vîrstă, Ce se vede* își trimit imaginile pe rînd în oglinzile care pot descoperi ori ascunde definitiv, prin de-formare, fața lor adevărată. Altfel spus, *Părul Berenicei* reflectă ceea ce cititorul a văzut sau ceea ce ar fi trebuit să vadă în toate prozele amintite mai sus ; așadar, imaginea cărții din oglindă explică „ce se vede“, introduce o perspectivă critică oferind reperele unui posibil și necesar traiect al lecturii. Dacă pentru cititor, acest volum contează în primul rînd ca *reflexie* a unei literaturi, pentru autorul lui, el constituie un prilej de *reflecție* asupra propriei scriituri ; ca și romanul *Ficțiune și infanterie* al lui Costache Olăreanu, jurnalul lui Radu Petrescu reprezintă o formă de revizie, o modalitate de reevaluare critică a textelor anterioare.

Din perspectiva acestei identități care se creează între text și oglindă, prozatorul însuși oferă în jurnalul său *cu* și *despre* literatura citită sau scrisă o posibilă relație între *scutul lui Ahile* și *Părul Berenicei :* așa cum imaginile de pe arma defensivă a eroului din *Iliada* pot funcționa ca o metaforă organizatoare a întregului text (lucru demonstrat, de altfel), jurnalul lui Radu Petrescu constituie un punct de referință pentru toate celelalte cărți publicate mai tîrziu (am insistat asupra cuvîntului „publicate“ pentru că însemnările din toate cele trei volume, cuprinse între 1951—1954, 1957—1960 și 1961—

1964, sînt anterioare debutului editorial din 1970 cu romanul *Matei Iliescu*. Cuvîntul încearcă, așadar, să facă evidentă distanța care s-a creat, în cazul lui Radu Petrescu ca, de altfel, și al celorlalți membri ai „Școlii de la Tîrgoviște", între *elaborarea* și *publicarea* cărților; aproape toate au fost concepute, scrise chiar, în deceniul șase dar tipărite în deceniul opt, perioada 1960—1970 căpătînd astfel dimensiunile și funcțiile unui filtru al conștiinței artistice, fapt mărturisit de însăși existența acestor note). Conform relației amintite mai înainte, scutul ahileic construit de Hefest re-face o imagine a lumii cu care se confruntă inamicul, celălalt; *Părul Berenicei* înfățișează cititorului, într-o sinteză aparținînd autorului, cărțile care se cheamă, se înșiruie în instanța scriiturii, luînd ființă în dinamica gestului creator. Atunci, de ce *Părul Berenicei* și nu *Scutul lui Ahile?* Explicația o dă prozatorul însuși într-o notă cuprinzătoare din finalul volumului: metaforă a cerului nocturn sau imagine a lumii, cele două elemente ale relației își unesc semnificațiile sub semnul reflectării, al cuprinderii în apele limpezi ale oglinzii literaturii, universul obiectual sau cel al existenței cotidiene.

Plasîndu-se pe sine însuși în rolul celui care manevrează placa turnantă, pe care se află propriile cărți, prozatorul (aici ipostază a sufleurului din teatru) caută mereu prezența unui interlocutor găsit aproape întotdeauna fie în spațiul familial („ea", Iorguțu, Ruxandra), fie în cel cultural (Joyce, Boccaccio, Homer, Goya, Gide, Sainte-Beuve, Balzac, Flaubert, poeți avangardiști etc.). Privită din perspectiva acestei necesități a prezenței interlocutorului, permanenta raportare la textele unor capodopere (*Dublinezii* și *Ulysses* de Joyce, *Il Filocolo* sau *Decameronul* de Boccaccio, *Iliada* lui Homer, *La Jalousie* de Alain Robbe-Grillet) își precizează o dublă funcționalitate; literatura citită este, într-o primă instanță, un stimulent pentru constituirea celei scrise, dar, în același timp, ea trasează ferm o linie de demarcație între obiectul lecturii și cel al creației. Comparînd, de pildă, o scenă din capitolul al VIII-lea *(Lestrigonii)* din *Ulysses*, care seamănă izbitor cu una din capitolul XIV din *Matei*

Iliescu, prozatorul trăiește din plin sentimentul realizării superioare în ordine artistică : „Cele două imagini la mine funcționează mai adînc, în vreme ce la Joyce este o legătură doar intelectuală și ornamentală, un *comentariu al autorului.* Deosebire mare". Tot așa, descoperind în *La Jalousie* al lui Alain Robbe-Grillet procedeul repetării situațiilor narative, a cărui finalitate este „sabotarea" sensului pentru salvarea cărții ca obiect autonom, suficient sieși, Radu Petrescu face imediat precizarea că „scopul repetării textuale în *Ce se vede* este de cu totul altă natură". Șirul de analize propuse (unele surprinzătoare prin intuiția profundă a unor filiații posibile : Homer — *Iliada* și Boccaccio — *Il Filocolo)* face din *Părul Berenicei* un „caiet de studii" a cărui materie ar putea fi circumscrisă *literaturii despre literatură ;* urmărind etapele scrierii romanului *Matei Iliescu,* el însuși un studiu despre efectele pasiunii erotice asupra persoanei fizice, morale și intelectuale a lui Matei, jurnalul devine un „studiu al studiului". Dincolo de această semnificație evidentă, confruntarea cu textele capodoperelor sau cu culorile cutărui tablou de Goya precizează existența unui *filtru cultural* prin care naratorul își trece propria-i materie epică ; parafrazîndu-l, aș spune că frica de a nu putea scrie romanul, de a-l rata, se învinge citind capodopere.

Din imaginile cărților reflectate și suprapuse în oglinda jurnalului prinde contur figura autorului, în fapt, obiectul și subiectul scrisului. Formă a cunoașterii limitelor, textul reconstituie o mitologie intimă a scriitorului pentru care personajele cu faptele, gîndurile, senzațiile și sentimentele lor sînt părți componente ale ființei celui care le-a creat ; de aici, „pericolul" permanent al identificării scriitorului cu personajul inventat, al substituirii realității cu ficțiunea, al confundării omului cu opera sa, semn al prezenței artei adevărate. Prin intermediul jurnalului, scriitorul caută o fantă în textura „sacului" literaturii întru perceperea lumii exterioare, a definirii ei ; „machetă a universului", născută din plăcerea de a vedea, a auzi, a simți, a pipăi realitatea, jurnalul presupune existența eului ca *filtru al lumii,* pentru care descoperirea și apoi scrierea vieții își găsesc adevărata semnifi-

cație în intenția populării unui spațiu interior. Năzuind mereu spre acea zonă ascunsă a cunoașterii de sine, efortul autorului de a se obiectiva în sensul desprinderii de eu devine inutil întrucît descoperirea lumii își află premisa în relevarea dimensiunilor ființei interioare, adevăratul autor al Cărții, „un loc în care viața este mai densă". Consemnînd în fiecare clipă tensiunea producerii textului și supunîndu-se rigorilor unui destin pentru care *a fi* se confundă cu *a scrie*, autorul volumului *Părul Berenicei* reface istoria devenirii unui text *(Matei Iliescu)* prin aceea a evoluției interioare a eului al cărui statut existențial nu poate fi certificat decît prin paginile scrise în *Ocheanul întors* și *A treia dimensiune*.

COSTACHE OLĂREANU

După *Vedere din balcon* (1971), *Confesiuni paralele* (1978) și *Ucenic la clasici* (1979), Costache Olăreanu s-a impus prin seria romanescă începută în 1980 cu *Ficțiune și infanterie* și continuată cu *Fals manual de petrecere a călătoriei* (1982), *Avionul de hîrtie* (1983) și *Cvintetul melancoliei* (1984). Romanul *Ficțiune și infanterie* re-prezintă evoluția unui discurs romanesc prin urmărirea atentă a etapelor devenirii acestuia, adică ceea ce se numește azi un „roman al romanului", dar, în același timp, el constituie cartea unui destin literar, acela al scriitorului Victor N. Testiban. Autor al unor volume de schițe și povestiri, al unor romane nepublicate, al mai multora nescrise și, în primul rînd, al unei cărți pierdute, uitată într-o servietă pe o bancă într-un parc, Victor Testiban exersînd o „aptitudine", aceea a scrisului frumos (ca elev, fusese remarcat pentru compozițiile bune) și jurnalul, ca o materializare a acesteia — „un fel de gazetărie (prin scrisul zilnic), insuficient însă marii literaturi" —, pleacă în căutarea personajelor și a materiei epice necesare unui roman; substitut al autorului său (Testiban debutează ca și Costache Olăreanu însuși în 1971), personajul-scriitor trăiește, vorbește și gîndește în fiecare clipă „ca în carte" conform propriei devize: „Trăiește de zece ori, dar scrie doar o dată!". Acest jurnal al scrierii unei cărți, avînd ca model gidianul *Jurnal al Falsificatorilor de bani*, începe de la un eveniment aparent banal, dar cu implicații dramatice pentru prozatorull Victor Testiban: pierderea unicului manuscris al unui roman. Și

pentru că toate încercările de a-l recupera eșuează, Testiban purcede la reconstituirea textului pierdut, în fapt, o modalitate de „revizie“ a propriei scriituri ; tăind din manuscris sau adăugîndu-i elemente noi, prozatorul reevaluează *critic* spiritul și litera romanului său. Prin aceasta, textul literar se transformă într-un eseu de critică și teorie a povestirii, plasîndu-se lîngă alte încercări de acest tip aparținînd lui Mircea Horia Simionescu *(Ingeniosul bine temperat)*, Radu Petrescu *(Părul Berenicei)* sau Radu Cosașu *(Meseria de nuvelist)*, pentru care literatura devine o modalitate de a medita asupra ei înseși.

Așadar, ce gîndește prozatorul-critic-personaj Victor Testiban despre eroii, substanța și procedeele la care trebuie să facă apel un romancier ? Elementul esențial al „rețetei“ propuse este *construcția* ale cărei repere se regăsesc în raportul ce se creează între *ficțiune* și *realitate*, corespunzător celui mai general dintre *carte* și *viață ;* pe dimensiunile lui se plasează întreaga discuție asupra modului de realizare a unei descrieri sau a unui personaj, a corelației stabilite între dramatic și epic, între *ce* și *cum* s-au produs evenimentele, a intervenției cititorului în text, precum și a valorii reale pe care o poate avea gestul creator, momentul gîndirii și scrierii unei opere, în ordinea existenței înseși. La început, scriitorul, angajat în reconstituirea manuscrisului pierdut, lasă impresia unei tranșante despărțiri a celor două planuri ale povestirii ; personajele aparținînd spațiului real (Jean Lalescu, Matilda Arabolu, Ioana Manoliu și generalul în retragere Arabolu) capătă o identitate precisă prin intermediul fișei caracterologice, în timp ce elementul fictiv rămîne ambiguu, suficient sieși prin simpla enunțare a numelui inventat (Ferdinand). În fapt, prozatorul Victor Testiban optează pentru procedeul suprapunerii planurilor realității și irealității pînă la ștergerea totală a limitelor, după principiul vechilor maeștri : „Inventăm pînă la un punct, dar bazîndu-ne pe fizionomii cunoscute“. Astfel, avocatul Jean Lalescu (personaj de roman) există în realitate (o cunoștință întîmplătoare îi relatează faptele pe care Testiban crede a le fi inventat), Ferdinand scrie un jurnal (jurnalul romanului ?), scriitorul însuși

face o vizită propriului personaj, generalul Arabolu, care locuiește pe strada Londra, la numărul 18 ; și aici (surpriză ?) joacă „o piatră“ cu cele patru personaje „fictive“, prilej de a le studia încă o dată și a medita la statutul fiecăruia în roman ; fapt semnificativ, singurul care lipsește este Ferdinand, eroul „creat“ de Testiban. Derutat, scriitorul însuși se întreabă : „Trăim oare în *ireal* ducînd viața noastră obișnuită, cu micile și monotonele ei evenimente ? Și că *realul* e altundeva, ascuns privirii ?“ Real și fictiv în același timp, personajul „joacă“ scenele înșiruite în fața autorului său după modelul peliculei cinematografice, scenă cu scenă ; drumul urmat de scriitură de la consemnarea episoadelor filmului sincopat al existenței personajului la conexiunile construcției romanești repetă, în esență, traiectul eroului de la dramatic la epic. Personajul inventat este construit pe baza unor impresii reținute din realitate de memoria afectivă. Procedeul, evident pe parcursul întregului text, este explicat în capitolul șapte ; scriitorul își visează unul dintre personaje, pe Ioana, devenită o plăsmuire a plăsmuirii, a cărei înfățișare adună însușiri preluate de la persoane „reale“ : ochii și părul sînt de la Claudia, picioarele de la Nathalie, brațele și mîinile de la Narcisa. Astfel, ficțiunea (Ioana) este des-compusă în fragmente de realitate (Claudia, Nathalie, Narcisa). Prins în mecanica absurdă a coincidențelor dintre elementele-reper ale celor două planuri — realitate și ficțiune —, Victor Testiban scrie sub semnul unei „*iluzii* a trăitului, văzutului, simțitului“ ; lipsa zonei precise de demarcație dintre real și ireal modifică pînă la urmă și valoarea perspectivei cinematografice care oferă totdeauna *altceva,* o altă lume decît aceea reală : imaginile de la un meci de rugby, de pildă, văzute prin gemulețul camerei de luat vederi, transferă dintr-odată totul în spațiul nelimitat al iluziei. Dacă între spectator și obiectul privirii sale se instalează iluzia camerei de luat vederi, *mutatis mutandis,* între autor și opera sa se interpune un ecran asemănător, ca modalitate de reprezentare a lumii, peretelui din grota lui Platon : personajele și faptele lor au inconsistența *umbrei,* a formei fără substanță, constituită

la granița niciodată precizată dintre iluzie și realitate. În fapt, valoarea romanului lui Costache Olăreanu constă în relevarea acelui „martiraj al mesei de scris“ pe care cititorul și-l imaginează și, apoi, îl trăiește alături de personajul-scriitor Victor Testiban.

Fals manual de petrecere a călătoriei este o elocventă și încîntătoare pledoarie pentru călătoria înțeleasă ca exercițiu al spiritului ; nu locul sau locurile, nici timpul sau clipele drumurilor, ci semnificația acestora într-o ordine spirituală constituie obiectivul ultim al demersului călătorului : cartea lui Costache Olăreanu, ca și *Părul Berenicei* de Radu Petrescu sau *Ulise și umbra* de Mircea Horia Simionescu, nu este un jurnal de călătorie, ci o sumă de pre-texte epice, care pleacă și sfîrșesc totdeauna în țesătura cuvintelor. Călătoriile lui Costache Olăreanu pornesc de la o *frază* („Întîi au fost străzile, pe urmă, continentele. Iată o bună frază de început“ sînt primele cuvinte din *Primele călătorii,* desigur, prima proză a volumului), stațiile de pe traseu sînt *cărți,* călătoria este vegheată de Guido (ghidul), „neastîmpăratul interlocutor“, ochiul *critic,* mereu atent la *forma* relatării naratorului-călător, pentru ca punctul final al călătoriei să fie *textul ;* Costache Olăreanu călătorește în „orizontul de așteptare“ al literaturii (lectură și practică a acesteia), „ghidat“ de criticul însoțitor : în acest spațiu închis al cărții se desfășoară un joc al spiritului orchestrat cu mînă sigură de un stilist remarcabil. Și pentru că orice manual, chiar „fals“ fiind, trebuie să ofere niște definiții care se cer „învățate“, *Manualul* lui Costache Olăreanu nu face excepție de la regulă ; rețin două dintre *Definițiile* care deschid textul său : „a călători înseamnă a vedea concomitent lumea și pe noi înșine“ și „a călători înseamnă a trăi *altfel*“. Cele două definiții se leagă prin semnificația pe care o dezvoltă *vederea :* a vedea lumea și ființa interioară înseamnă a avea acces la esență, dincolo de aparențele percepute prin privire, înseamnă, în fapt, *a trăi altfel :* vederea este, așadar, modalitatea călătoriei, iar existența în sfera desemnată de aceasta — un fel de spațiu secund al realității descrise de privire — constituie scopul drumurilor pe care le parcurge

călătorul : *visul, atlasul, fereastra* desemnează acea sferă privilegiată a vederii, pentru ca, prin aceasta, împrejurările să fie simțite *altfel*.

Abordate din această perspectivă, textele din *Fals manual de petrecere a călătoriei* își dezvăluie adevărata unitate de compoziție și semnificație pentru că, iată, *Muntele, Serbările cerului, Pădurea, Despre aer, Tablourile furate, Bronz și infidelitate sau despre mare, Drumurile, Dealurile, Ploile și noi, Apele, Ocolul Bucureștiului în 15 ore* sînt narațiuni structurate pe dimensiunile sensului amintit al vederii, în timp ce *Primele călătorii, O educație sentimentală, Călătoriile unei femei, Cu un cîine la plimbare, Într-un sat de vacanță, În doi* vorbesc despre „efectul" vederii, despre acel mod de a trăi totul altfel. Iată un exemplu al acestei „secrete" corespondențe dintre efect și cauză în narațiunea *O educație sentimentală:* Irina și T. se îndrăgostesc cu ajutorul unui „filtru special", care presupune asumarea de către cei doi a unui nou sistem al vederii : „Ajunseră pe una din creste. Liniștea din jur era un tun vechi împins pe o alee cu prundiș. Mirosurile intrau în ei ca niște vagonete. Senzațiile vizuale se produceau prin ciocnirea foarte concretă a lucrurilor de retină. Sistemul de lentile și oglinzi funcționa prin trecerea rapidă a imaginilor de pe o suprafață pe alta ca niște păsări care s-ar lovi de geamuri" : filtrul trăirii este această *vedere* a peisajului care, compunînd „agresiv" imaginile, „dictează" o anume experiență existențială. Numai prin vedere se poate trăi altfel pentru că numai aceasta poate realiza acel necesar exercițiu prealabil care este „deșurubarea insului interior din realitatea imediată". Sinteza acestor elemente și, implicit, „formula" cărții lui Costache Olăreanu se află în proza *Sancho Panza al doilea;* personajele lui Cervantes s-au metamorfozat, Don Quijote devenind Don Mitache, Anghelache Gh. Sotir — Sancho Panza, iar Rosinante — Felicia : dincolo de metamorfoza numelor și a „împrejurărilor", *sensul* călătoriei lui Don Quijote rămîne neatins : „un nebun făgăduiește și-nțeleptul s-amăgește". Și iarăși, nu întîmplător, eroul din *Pregătiri pentru o călătorie cu ascensorul*, cel care știe tot în privința pre-

gătirilor și desfășurării călătoriilor, se numește „domnul Cant“ — Kant, cel care a văzut totul fără a-și părăsi niciodată locuința. Descoperind candoarea unor jocuri din călătoriile copilăriei (să faci lanțuri din tulpine de păpădie, de pildă), portretizînd cu ironie și umor „tipurile“ de turiști (iată-l pe „turistul malițios“, de exemplu : „Salutări din Roma ! Sîc“), visînd, parcurgînd, proiectînd drumuri, Costache Olăreanu scrie admirabil acest *Fals manual de petrecere a călătoriei,* oferind un set de reguli minime pentru cel care dorește să călătorească, fie și numai prin intermediul spiritului.

„Mai am trecutul, deci exist !“ — aceasta este formula sub semnul căreia se constituie experiența romanescă a lui Costache Olăreanu din *Avionul de hîrtie,* cea mai importantă carte a sa, în care se poate citi, deopotrivă, o poveste de dragoste și o poveste a scrisului, un fapt aparținînd trăirii și unul care se cristalizează în mecanica gestului creator. Roman-epistolă (avion de hîrtie), textul lui Costache Olăreanu este un „vehicul“ bun pentru „transportat visuri, dar și mici proiectile cu destinații ceva mai speciale, pentru tine, pentru alții“ ; visul transportat în vehiculul prozatorului este iubirea, iar proiectilele cu destinații speciale provin din proprietatea hîrtiei avionului de a fi „reflexivă“ : din pudoare și discreție voi citi mai puțin „visul“ cărții care se adresează mai ales *„ei“* și voi primi cîteva proiectile cu destinația *„alții“*. Altfel spus, cititorul romanului lui Costache Olăreanu trebuie să aleagă între a sub-scrie „draga mea“ pe una din aripile avionului, citind astfel povestea de dragoste și a dezamorsa proiectilele cu care romancierul își înconjoară cîmpul său de instrucție (textul).

Iată epica : „el“ o iubește pe „ea“.

O iubește... pe hîrtie pentru că dragostea nu este aici decît o *ipostază* care trebuie să se transforme în *idee obsesivă* ca să devină literatură, să se desprindă adică din spațiul „comun“ al trăirii pentru a accede în cel „excepțional“ al cărții ; îndrăgostitul are curaj doar în intimitatea paginii albe, cel care scrie nu mai este cel care iubește, iar „draga mea“ este un simplu pronume („ea“) care nu substituie o persoană, ci este re-prezen-

tarea unui *obiect literar :* ca și în romanul *Adela* al lui G. Ibrăileanu, cu care *Avionul de hîrtie* are numeroase puncte de contact, îndrăgostitul este un scriitor, calea „sentimentului" său nefiind aceea a fluxului trăirii clipei „aici" și „acum", ci a prezentificării iubitei prin absența acesteia, prin umplerea unui gol existențial cu materialul sufletesc din a cărui prelucrare „la cald" se naște literatura. De altfel, pentru a cunoaște epica textului este suficientă lectura titlului „adevărat" al cărții (roman de dragoste) : „*Epistole către o femeie* (sau despre îndeletnicirea unui profesor de română dintr-o primăvară friguroasă, A.D. 1981, cînd s-a apucat să-i scrie iubitei sale lungi epistole în care să-i explice cît de mult o iubește dar o și urăște, în același timp cu o largă panoramă a altor chipuri întîlnite de el de-a lungul anilor și reflecții asupra unor mai mărunte sau mai mari evenimente însoțite de ilustrări care vor fascina pe prea bunul cititor. Și cum, cîteva luni mai tîrziu, femeia aceea vine la dînsul și-i cere iertare și astfel ei trăiesc fericiți pînă în ziulica de astăzi" : acest titlu acoperă întreaga experiență *trăită* de cei doi în avionul fragil construit de Costache Olăreanu.

Avionul de hîrtie nu este atît însă un roman de dragoste cît un *roman despre roman ;* aproape toate tipurile de proză sînt prezente în vehiculul pe care îl conduce un îndrăgostit de literatură și de practica ei : *A cunoaște e a scrie* și *a cunoaște e a citi* — acestea sînt propozițiile-reper care delimitează spațiul romanesc : *lectura* și *scrisul,* creația adică în cele două ipostaze esențiale, își definesc valoarea în ordinea existenței înseși. *Avionul de hîrtie* este textul care dă seamă despre felul în care o epistolă devine roman, refăcînd în sens invers drumul *cărții* către *scrisoare,* spre acel moment cînd cele două cuvinte erau, în limba română, sinonime : *carte-scrisoare* către „draga mea". „*Scrisoarea,* ca tip de comunicare, cu cît mai multe detalii, stă la baza romanului", spune îndrăgostitul-scriitor din *Avionul de hîrtie* și aceasta pentru că epistola, ca specie a „literaturii personale", oferă „mica nemurire" a destinatarului și expeditorului care fac, asemeni domnului Jourdain, proză fără să știe.

Textul lui Costache Olăreanu este un roman epistolar care mizează, în egală măsură, pe înțelesul și spațiile specifice ale celor doi termeni ; *epistola* este „documentul“ care restituie fidel imaginea *reală* a îndrăgostitului și obiectul său literar : îndrăgostitul și scriitorul aleargă imagine *fictivă* care precizează raporturile dintre scriitor și obiectul său literar : îndrăgostitul și scriitorul aleargă după o aceeași himeră, unul pentru a trăi în vecinătatea ei, iar celălalt pentru a o „distruge“ și a afirma o altă realitate, aceea a textului. Esența raporturilor dintre cei doi „actanți“ ai romanului amintește, spuneam, de *Adela ;* nu întîmplător naratorul face o vizită la Bălțătești, la „unchiul din Moldova“, autorul scrisorilor din *Avionul de hîrtie* fiind un alt Emil Codrescu iubind o altă Adela : și la fel, intenționat, expeditorul de azi scrie cu cuvintele îndrăgostitului de la 189... („O lună de la prima întîlnire ! Am sărbătorit evenimentul făcînd o lungă plimbare pe străzile pe care ne aminteam că am mai mers de cînd ne cunoaștem“) și tot el își declară preferința pentru o „retorică a dragostei“, în gesturi și cuvinte, care aparține unui timp revolut : scrisoarea este un mod de a cunoaște dar și un „text-barieră“ care poate conferi „demodaților“ îndrăgostiți „acea civilitate pe care o merită un sentiment adevărat“. Epistola-roman a lui Costache Olăreanu este vehiculul călătoriei în trecutul care — s-a văzut — constituie condiția existenței celui care scrie, dar, mai mult decît atît, *Avionul de hîrtie* este indicatorul care jalonează o experiență *literară ;* găsim aici reflecții despre ceea ce trebuie să fie un bun roman de dragoste, despre moduri de a citi orașul urmărindu-ți iubita, despre teoria mai nouă a „corporalității“ textului sau despre condiția scriitorului realist al cărui text atinge deseori performanțele „imitării“ din notele informative ale unui detectiv.

Dintre aceste proiectile cu destinație specială, îl rețin pe acela care închide în sfera sa de oțel ipoteza *catharsis*-ului artei, al scrisului. Acesta este proiectilul pe care l-am primit cu plăcerea și cu surpriza unei adevărate întîlniri pentru că, iată, în ceea ce mă privește, am spus altădată că prin oricare din formele artei creatorul nu se eliberează de sub presiunea exercitată din interior de

obsesiile, angoasele, amintirile, fantasmele, imaginile, gîndurile sale, ci se *închide* din ce în ce mai profund în cercul acestora; scrisul nu reprezintă o eliberare, ci o claustrare în spațiul interior, guvernat de sinele mai profund, iar amintirile, reprezentările trecutului, capătă dimensiunile și funcțiile unui *pharmacos* pentru scriitorul modern. Revenind la naratorul din *Avionul de hîrtie* trebuie spus că dorința acestuia de a mărturisi (ca „îndrăgostit" dar și ca „scriitor") nu poate fi explicată prin acea funcție catarctică a confesiunii, ci prin voința creației care atrage într-un elan girator, ca într-un maelstrom, întreaga materie furnizată de memorie : „eu" din romanul lui Costache Olăreanu nu scrie pentru a se elibera, ci pentru a se agăța (cu disperare) de sîmburele de viață pe care i-l oferă fantasma. Condiția lui, a scriitorului din *Avionul de hîrtie*, este aceea a unui „autor-dictator" căruia cititorul trebuie să-i înțeleagă și să-i accepte „egoismul" ; niciodată „el" nu divulgă numele „ei" din credința că „știind cum se numește o ființă sau un obiect poți să le stăpînești" și din dorința ca imaginea „ei" să rămînă doar „în stăpînirea" lui : egoism al îndrăgostitului dar și al scriitorului. Într-un roman de dragoste, ca acesta, cititorul se află, ca un fel de a doua „ea", în deplina posesie a autorului ; dacă într-un roman cu problematică socială, realist ori chiar fantastic poți adăuga (înlocui, corecta, imagina) lîngă spusele autorului tot ceea ce știi despre *acea* realitate povestită, într-un roman de dragoste totul provine din intimitatea trăirii celor doi, iar trăirea lor este nerepetabilă, în datele ei particulare cel puțin : naratorul spune *numai* ceea ce vrea, iar cititorul nu poate recepta textul decît cu această măsură : aflați ca și „ea" la discreția „autorului-dictator", nu putem verifica nimic din spusele îndrăgostitului. Scris cu umor dar și cu gravitate, legînd epistolele într-o structură romanescă perfectă, *Avionul de hîrtie* este o incitantă carte despre iubire, literatură și despre destinul de „îndrăgostit" al celui care scrie.

Cvintetul melancoliei este o carte de amintiri, un experiment dintre cele mai interesante ale raportului textului cu cititorul și, totodată, ale relației naratorului cu propria sa ființă, aceea cu identitate „civilă", dinafara

paginii scrise. Întîi de toate, prin chiar motto-ul ales din Jonathan Swift, prozatorul afirmă legătura *mobilă* cu cititorul, lectura fiind primul reper al narațiunii lui Costache Olăreanu, un scriitor a cărui originalitate stă în modul de a-și „dirija“ în text inteligența, în felul de a simți viața și care, concomitent cu scrierea cărții, scrie și ceea ce simte ori gîndește scriind ; asemeni lui Mircea Horia Simionescu și Radu Petrescu, prozatori și prieteni mereu prezenți în fragmentele de jurnal care constituie *rețeaua realistă* a romanului, Costache Olăreanu excelează prin arta construcției narative și prin modul orchestrației complexului epic, sugerat de mereu invocata interpretare a unui cvintet de Schubert.

Iată fragmentul de început al romanului : „Există mai multe moduri de a fi nefericit. Al lui, oricît ar părea de curios, e de a nu putea scăpa în nici un fel de unele amintiri“. Acest segment de deschidere, cu o mare importanță pentru înțelegerea unui text (îndelung și atent) *elaborat,* enunță „problematica“ și oferă primul contur al protagonistului : „nefericirea“ de a-și aminti, de a nu putea scăpa de acțiunea mecanismului implacabil al memoriei amintește de „fericirea“ ce se conținea într-o exclamație din romanul precedent, *Avionul de hîrtie :* „Mai am trecutul, deci exist !“ — aceasta era formula acelui text, rămasă valabilă și pentru *Cvintetul melancoliei :* literatura lui Costache Olăreanu este spațiul continuu al ideii pe care o relevă raportul personajului cu propriul trecut. Cvintetul vocilor din textul cărții *(Leontin, fetița* cu cîinele, *domnul* înalt, puțin adus de spate, *tînăra* întîlnită la etajul cinci și *autorul)* interpretează o aceeași partitură, dirijat de un personaj ascuns, mereu prezent însă, tiranic și, în aceeași măsură, generos cu „instrumentiștii“ săi ; *trecutul* — acest „altul“ pe care fiecare îl poartă cu sine — este *adevărul* existenței protagoniștilor și *personajul* în jurul căruia se structurează povestirea acelora. Amintirile reprezintă, așadar, specialitatea și „competența“ prozatorului, timpul de expunere al imaginii trecute fiind, de fapt, însuși timpul povestirii ; altfel spus, temporalitatea textului se supra-pune peste temporalitatea vieții, reconstituită din suma secvențelor unui film ce se derulează extrem de repede. Obiectul și su-

biectul romanului este *mecanica memoriei*; găsim în textul lui Costache Olăreanu segmente care *califică* dintr-un unghi afectiv vocea celui care își amintește, punîndu-i demersul sub pecetea hipotipozei, a acelei „figuri" din retorică prin care fantasma se întrupează, iar timpul își anulează reperele; găsim, apoi, și tehnica „desantului" copilăriei, cu acele „scene" care reactualizează lecturi din alte cărți de amintiri. Există, la un moment dat, o asemenea scenă care trimite la *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă; și chiar dacă *faptul* este același (o baie într-o „știoalnă"), *semnificația* este diferită, subliniind prin aceasta o vîrstă a literaturii, un fel de a-și percepe amintirile (marcat de psihanaliză), dar și un mod de a povesti care distanțează două experiențe ce par a fi asemănătoare: Creangă (care a dat, la noi, *modelul* literar al autobiografiei) relatează despre trecut cu un *umor* subtil și cu dorința de *a se retrăi* acolo, între cadrele evocate, în vreme ce scriitorul modern povestește despre copilărie cu o *seriozitate* rafinată și cu intenția neascunsă de *a se delimita* pe sine cel de „acum" de el, cel de „atunci".

Am spus că romanul lui Costache Olăreanu este „interpretat" de un cvintet; dintre cele cinci voci însă, două se aud distinct și dau tonul muzicii din text. Iar aceste două voci scriu cele două narațiuni ale textului; *„romanul"*, pe care l-aș numi *textul de provocare* și *„jurnalul"*, care este *textul de pregătire*, „ciorna" pe care se lucrează încă, în văzul cititorului. Cartea are și un *model real*: domnul Leontin care, alături de figurile ce animă filmul trecutului relatat de autor în jurnalul său, constituie *personajul viu* al ficțiunii romanești. Costache Olăreanu *scrie* propria-i autobiografie (dacă se poate spune așa) și *transcrie* autobiografia lui Leontin; autorul analizează *stări* (acel trecut care este „tainica prezență a existenței noastre de fiecare zi"), iar personajul, devenit autor prin bunăvoința scriitorului, povestește *fapte* (adică acea „anecdotică" a trecutului): două destine și două texte *paralele*, „epicul" și „dramaticul", existența și gîndirea ei. *Cvintetul melancoliei* este unul dintre acele romane care trebuie citite repede întrucît numai astfel se poate re-face întregul dispersat în cele cinci „figuri" (voci) ale textului,

cititorul avînd „datoria“ să respecte întocmai recomandările făcute de autor prin cuvintele lui Jonathan Swift, transcrise pe prima pagină a volumului ; romanul lui Costache Olăreanu este o carte în care se află o poveste a vieții și o poveste a creației, admirabil povestite de un cvintet care își interpretează partitura cu puțină melancolie și cu deplină profesionalitate : trăsături comune, în fapt, tuturor membrilor „Școlii de la Tîrgoviște“ pentru că, iată, *textele* lui Mircea Horia Simionescu, *jurnalul* lui Radu Petrescu și *romanul* lui Costache Olăreanu se ivesc dintr-o aceeași concepție asupra finalității scrisului și dintr-o aceeași idee despre ceea ce trebuie să reprezinte stilul cărții în raport cu cel al existenței înseși.

IV. PROMOȚIA '70

VASILE ANDRU

Dacă în primele cărți ale lui Vasile Andru — *Iutlanda posibilă* (1970), *Mireasa vine cu seara* (1973), *Mirele* (1975), *Arheologia dorințelor* (1977) și *Noaptea împăratului* (1979) — se pot recunoaște interesul pentru psihologie și dorința de a-și asuma spațiul epic al zonei unde se unesc fantasticul cu realul, volumul *O zi spre sfîrșitul secolului* (1983) poate fi caracterizat ca o încercare de a reînnoi în chip definitiv atît mijloacele de exprimare, cît și materia narativă ; această carte a lui Vasile Andru se circumscrie *„setei de avangardă"* a celei mai noi generații literare, scrisul său cîștigînd „bătălia formelor" prin regăsirea adevăratei finalități : „Scriam ca să nu uit, să mă orientez, să nu mă înșel", spune naratorul-personaj din proza *Cum să cîștigi o duminică pierdută.* Ceea ce îl apropie pe Vasile Andru de experiența unor Mircea Nedelciu, Nicolae Iliescu, Gheorghe Crăciun, Adina Kenereș, George Cușnarencu este, în primul rînd, efortul *citirii* lumii și a sinelui prin recuperarea *banalului* și a termenului său „opozant", *trăirea vie ;* viața nu mai poate fi „mimată", măștile cad, personajele devin niște „simboluri vii", iar zilele își scriu singure (pe măsură ce se trăiesc, adică) textul în care se cuprind, ca într-o sacoșă încăpătoare, gînduri, fapte imaginate, lecturi dar, mai ales, experiență directă. Iată, de pildă, narațiunea *Proces cu public* a cărei premisă este aceasta : „Eu scriu acum textul zilei care a început în *tramvaiul 13,* la ora 7,25" ; iată acum și mecanismul acestui text, dezvăluit într-un fragment din *jurnalul autorului :* „Am codificat în acest chip evenimentul intriga ziua conținutul. Am vrut un

cod cît mai apropiat de acel curs eterogen polimorf. Un eveniment codificat arată așa sau așa sau așa, propozițiile astea, zece pagini dactilo. Prin urmare este mesaj, este ochiul meu în lume, este secretul meu care va produce un secret în plus : al vostru.“ Codificarea de care vorbește aici autorul nu trebuie înțeleasă ca intenție de a „incifra“ realitatea, de a o ascunde în spatele unei texturi în fața căreia cititorul cedează, de cele mai multe ori, fie din comoditate, fie din cauza supralicitării „codului“ respectiv, ci ca o *trans-punere* a realității în text, acea realitate și numai ea propunînd cititorului mesajul cu care a venit în literatură de acolo, din spațiul trăirii : „ochiul în lume“ este „secretul“ care produce literatura și lectura. Un astfel de text presupune negarea ficțiunii și asumarea deplină a haosului, a viului, a polimorfului, iar scrierea sa înseamnă mers, „înaintare sub ochii cititorului“, impact între „zvîrcolirea de a trăi a celor din text și a celor din viață ; sigur că acest tip de proză implică și priză la real și memorialistică și cazuistică și informație și puțină derută, refuzînd invenția, „potrivirea“ întîmplărilor, parabola, ficțiunea : nu știu dacă „e mai simplu să inventezi“, cum spune naratorul în proza *Cînd trece ora crizelor,* dar este cert faptul că a selecta banalul ca spațiu literar rămîne un lucru dificil care cere multă *știință de carte :* adică experiență de lectură și deplina posesie a secretelor construirii edificiului epic.

Codificarea realului înseamnă, apoi, *topirea* acestuia în text ; iar prima consecință a numitei relații este „dispariția“ personajului (în înțelesul de „erou“ al unor evenimente), a numelui ca centru polarizator al narațiunii, pentru ca autorul să caute tipul reprezentativ, să selecteze nu „viața“, ci „revelatoriul“ : personajele lui Vasile Andru se numesc „femeia Ics“, „femeia Ygrec“, „Eu (naratorul)“ sau Lorena, Eulalia, Daria, nume care sînt puse în relație biografică cu naratorul, devenind niște „figuri“ ale textului (vieții), topindu-se în el — „variante“ pentru atotputernicul „eu“. Cu excepția ultimei proze, *Hrisoterapia* (unde se poate citi o frumoasă parabolă), celelalte treisprezece narațiuni ale lui Vasile Andru „servesc“ realul direct, constituindu-se la punctul de intersecție al unor planuri și registre narative diferite, mi-

zînd pe „de-construcţie" pentru a cere cititorului efortul „reconstrucţiei"; evenimentele din textele volumului alcătuiesc ceea ce autorul însuşi numeşte *„o lavă psihică"* al cărei flux este dirijat prin mixajul imaginilor („gros-plan", „plan-mediu", „cadru", „plan cu grandangulare de 9" sînt subtitluri pentru secvenţele naraţiunii), iar obiectivele naratorului sînt acel „centru al textului" — esenţa aventurii cărţii înseşi — şi „ecoul", epiderma protectoare a acelui miez fierbinte care este scrierea. Ceea ce reuşeşte Vasile Andru în *O zi spre sfîrşitul secolului* este reliefarea acestui centru „impersonal şi dens" al textului, scrisul său găsindu-şi justificarea în acea expansiune a realului în teritoriul literaturii, înţeleasă în perspectiva mesajului său care este, în primul rînd, *idee* şi numai cu totul întîmplător, ecou şi retorică.

Schimbarea de structură a scrisului lui Vasile Andru, pe care a adus-o *O zi spre sfîrşitul secolului,* este adîncită încă mai mult prin *Turnul* (1985), unde prozatorul care debutase în 1970 şi care continuase prin a scrie în maniera impusă de generaţia „Preda" şi apoi de promoţia „Ivasiuc" se desparte de formula de început (care l-a şi consacrat, în fond) pentru a se înscrie în direcţia nouă a prozei noastre contemporane, ilustrată de nucleul „textualist" al generaţiei '80; prin aceasta, proza lui Vasile Andru reprezintă un caz singular, ultimele sale două cărţi fiind efectele unei modificări de perspectivă asupra rostului scriitorului şi asupra relaţiei textului cu realitatea: „Adevărul istoric — spune Vasile Andru — va fi, cu oarecare decalaj de timp, la îndemîna oricui. Adevărul tău şi al meu însă, dacă îmi va scăpa azi, nu-l vom mai şti"; *adevărul istoric* şi *adevărul individului* sînt două obiective deosebite pentru „poetici" narative diferite: romanul generaţiei „Preda" şi, cel puţin parţial, al promoţiei „Ivasiuc" încerca să se substituie manualului de istorie, documentului, reconstituind o epocă şi urmărind în chip obsedant *relaţia* insului cu textura politică şi socială a perioadei istorice parcurse, în vreme ce tînăra generaţie de romancieri, în care se încadrează şi Vasile Andru, vizează adevărul individului pe care caută a-l defini prin raportare la structura interioară a fiinţei şi la complexul de legături din sfera acesteia.

Obiectivul declarat al lui Vasile Andru este *transformarea* lumii în text și nu *transferarea* acesteia, cele două infinitive lungi desemnînd prin ele însele hotarele despărțitoare dintre două moduri de a scrie și de a concepe poziția cărții și a autorului ei în realitate.

Turnul nu este propriu-zis un roman autobiografic (deși naratorul se numește Vasile, iar materia epică se extrage din viața publică și particulară a acestuia) ; ca și *O zi spre sfîrșitul secolului,* această carte constituie un experiment al „decalajului mediu" dintre *trăire* și *scriere,* tinzînd spre anulare, adică spre ceea ce aș numi *gradul zero al istoricității românești ;* Vasile Andru scrie aici o proză „fără adjective", încercînd să repete pînă la detaliu spectaculosul și monotonia existenței protagoniștilor, caută echivalențele textuale ale lumii pe care o străbate, consemnează scene, „impresii-cuante", întîmplări frînte, face secțiuni transversale prin zilele unui cuplu (Vasile-Daria), tensionînd relația cititorului cu feliile de viață *transformate* în segmente de text : „Se întîmplă așa : episoadele asaltează cititorul cu iuțeală și adresă, îi produc un neașteptat efect de identificare". Această substituire a realului prin text nu constituie atît o *estetică* nouă sau o reluare, în alți termeni, a celei „realiste", cît o *etică* a altor raporturi dintre autor și personajul care este primul său cititor ; cele două femei din preajma naratorului — Eulalia și Daria — se citesc în roman altfel decît le-a obișnuit masca lor socială, autorul folosind pentru de-mascare tehnica filmării „cu grandangulare de 9" la care fac apel mulți dintre tinerii prozatori ; pînă la a fi „sincer" (așa cum ar cere-o un roman din sfera cunoscută a „literaturii personale"), autorul este abil, experimentează, folosește tehnici proiective, procedee pe care doar el le cunoaște, amuzîndu-se apoi prin a crea o tipologie în funcție de reacțiile cititorului, ale primilor săi cititori pe care i-a transformat în personaje : nimic nu rezistă acestor tehnici care folosesc *cuvîntul* pentru a reproduce întocmai o *imagine* oferită „cu sînge rece" de aparatul de filmat care nu este sensibil la afecte, pudoare ori „strategie" a relațiilor umane și sociale. Autorul este cu atît mai neiertător cu cît pînă a ajunge la experimentele sale a trebuit să facă el însuși experiența celor

„două feluri de turn“ care i-au mijlocit unghiul de vedere asupra lumii și care i-au determinat în chip decisiv destinul ; Turnul Babel „ca simbol al complexității, al etajelor, al zarvei existențiale, al axului, al vanității de a ajunge la Dumnezeu pe o spirală pavată“ și un al doilea tip, „turnul de 30 de metri“ de la înălțimea căruia „poți face un salt existențial“ prin care „să te refaci eventual în altă dimensiune“ ; autorul intuiește în jurnalul romanului său posibilitatea de a le folosi pe amîndouă : „primul dă sugestii de descriere a lumii al doilea de transformare a ei“.

Această intuiție reprezintă, în fapt, „cheia“ romanului lui Vasile Andru ; el *descrie* și *transformă* lumea, folosește „abruptul epic“ în relatarea vieții strămoșilor sau a povestei de dragoste dintre Daria și Vasile (investigînd etajele existențiale ale Turnului Babel) și filmează cu grandangulare de 9 pentru a transforma povestea în text : în fond, descriind sau transformînd realitatea în frază, naratorul dă seamă despre puterea sa de a construi și de a reorganiza „haosul“ unor structuri umane, esențial feminine cum sînt cele ale Dariei și Eulaliei. Cîteva definiții fulgurante („Scrisul e un jaf pe seama trăitului“ sau „Sărbătoarea e o suspendare a înfrîngerii, a scurgerii la vale“), finalul deschis, tehnicile proiective și secțiunile transversale prin existențele protagoniștilor fac din această carte un „obiect“ pe care cititorul își poate exersa capacitatea de a construi și un „subiect“ pentru un alt cititor, de modă mai veche, căruia *Turnul* lui Vasile Andru îi oferă o poveste despre dragoste și singurătate. Citite în perspectiva scrisului lui Vasile Andru, *O zi spre sfîrșitul secolului* și *Turnul* reprezintă moduri de a nega sau de a „corecta“ o întreagă literatură (aceea din *Iutlanda posibilă, Mireasa vine cu seara, Mirele, Arheologia dorințelor* și *Noaptea împăratului)* și, totodată, căile deschise spre deplina împlinire a vocației prozatorului ; modul tranșant de a se despărți de experiența anterioară vorbește de la sine despre caracteristicile noii etape ca și despre particularitățile orizontului de așteptare al cititorului contemporan pe care nu îl mai convinge transferarea realului în text, ci transformarea acestuia în pagina cărții.

VASILE SĂLĂJAN

Formula romanescă pe care o circumscriu cele trei cărți ale lui Vasile Sălăjan — *Coborînd spre nord-vest* (1972), *Săptămîni de dragoste* (1975) și *Rodeo* (1983) — aparține, în egală măsură, realismului psihologic și modalității reportajului ; volumul de debut, de exemplu, începe cu o secvență în care se relatează „alb", în maniera reporterului, un drum cu ambulanța spitalului spre aeroportul din afara orașului. Maniera aceasta de a relata constituie marca scrisului lui Vasile Sălăjan care, în același an (1972), a publicat, în colaborare cu Radu Mareș și Nicolae Prelipceanu, cartea de reportaje *Vine istoria ;* folosită în textul de ficțiune, modalitatea reportericească este menită să aducă un spor de veridicitate și o colaborare mai directă cu cititorul. Reporterul devenit romancier își păstrează un anume fel de a privi realul, de a-l interoga și de a-l organiza în perspectiva modelării psihologiilor din narațiune ; riscul este acela de a rămîne în proză la fel de „grăbit" ca și în reportaj, nu de puține ori modul de a analiza o realitate interioară cu aceleași instrumente cu care se abordează cotidianul putîndu-se confunda cu superficialitatea : Vasile Sălăjan a reușit să depășească în parte aceste obstacole, el adoptînd două modalități epice, care se sprijină, mai cu seamă, pe timpul prezent, în investigarea unor fapte trecute și a unei istorii care se află la limita legendei și mitului.

Reporterul se interesează în principal de conturarea unor tipuri umane anume, prozele primului volum urmărind pe cel care *trăiește* pur și simplu în confruntare cu cel care *optează ;* analiza este abia schițată aici, vădit

grăbită, naratorul descoperind în puține pagini acel „istm al echilibrului între disperare și izbăvire, între normal și împăcare și incredibil și destrămare", pe care alți prozatori l-au găsit după mai multe sute de file și după lungi și înverșunate dispute cu personaje „încăpățînate", greu de controlat, imprevizibile și aproape imposibil de educat. Tot reporterul se preocupă de ideea startului în competiția existențială la care protagoniștii participă din dorința de a-și exprima libertatea și credința în victorie ; pe parcurs se mai află „timpi morți", se mai întîmplă accidente și ieșiri de pe pistă, alergătorul de cursă lungă neputînd disocia totdeauna între ceea ce i se *prezintă* și ceea ce i se *relevă* din mult complicata înfățișare a decorului prin care aleargă. Ceea ce rămîne este *mirajul cîmpiei* pe care îl trăiesc intens personajele cărții și un mod de *a simboliza* viața, pe care naratorul cărții îl adoptă drept filtru al analizei sale ; existența este astfel o călătorie care se desfășoară, semnificativ, într-o „remorcă veche și prost întreținută". Alteori, se face apel la un mod metaforic de a „vizualiza" relația individului cu lumea, amintind de cursa înotătorului și aceea a bărcii ; „înotătorul" lui Vasile Sălăjan este însă totdeauna singur, pentru el contînd doar momentul „plonjării" în culoarul bazinului de înot și aproape deloc clipa sosirii, a „cățărării" pe mal.

În replică, romancierul urmărește o temă care constituie ceea ce aș numi *invarianta* prozei ardelene ; Vasile Sălăjan, în buna tradiție a locului, „prelucrează" epic tema *descălecării,* a întemeierii, cîteva proze ale primului volum dezvoltîndu-se pe coordonatele cunoscute, de pildă, din *Corn de vînătoare* al lui Alexandru Ivasiuc : narațiunea lui Vasile Sălăjan mizează mai mult pe biografic și mai puțin pe simbolic (ca la Ivasiuc), dar finalitatea „demonstrației" epice rămîne aceeași. Interesul pentru istoria veche, de la confluența realității cu mitul și legenda, se exprimă încă mai clar în *Săptămîni de dragoste,* cartea care ilustrează, de fapt, „programul" lui Vasile Sălăjan, comun pentru mulți dintre tinerii (pe atunci) prozatori ; într-un argument intitulat *Campania pentru viitor,* Vasile Sălăjan încearcă să delimiteze punc-

tele esențiale ale amintitului program, abordînd, deși puțin confuz, fără necesara rigoare, relația tînărului scriitor cu realitatea și cu istoria. Strămoșii, întemeietorii sînt punctele de referință și „obligația" celor din prezent care trebuie să știe „cine au fost"; în romanul *Săptămîni de dragoste* apare mereu fantomatica figură a unui comite din vechime, Roland Rohia, se vorbește despre „complexul Menumorut" dar, mai ales, se caută figura (prezența) Strămoșului printre urmele pe care le oferă încă prezentul. De la aceleași intenții pleacă și romanul *Rodeo*, cea mai importantă carte a lui Vasile Sălăjan care renunță aici la modul aluziv, simbolic și metaforic din precedentele două volume pentru „a depune mărturie" despre un episod din istoria Ardealului; cartea adună fapte cunoscute, „pune în situație epică" personaje de-acum celebre (Bărnuțiu cu „visul său timpuriu", Avram Iancu cu fapta sa radicală), prozatorul reușind să restituie *atmosfera* din Transilvania anului 1848 prin construirea unui spațiu și a unei temporalități narative în care documentul de epocă se alătură ficțiunii: romanul este un lung monolog al lui Iancu rătăcind prin pădurile munților și suferind alături de moții săi: de aceea, *Rodeo* nu se încadrează în limitele romanului așa-zis „istoric", miza sa rămînînd analiza psihologică și problemele de conștiință ale protagonistului. Salamun din *Coborînd spre nord-vest*, Rohia din *Săptămîni de dragoste* și Iancu din *Rodeo* sînt nu atît personaje, cît „figuri" ale unei istorii pe care Vasile Sălăjan o abordează cu nostalgia viitorului, folosind „elocvența" metaforei și felul de a privi al reporterului: mai rămîne ca atît modul metaforic, cît și cel reportericesc să-și asume *rigoarea* construcției narative.

GHEORGHE SCHWARTZ

După două volume „de pregătire", *Martorul* (1972) și *Ucenicul vrăjitor* (1976), Gheorghe Schwartz s-a făcut cunoscut prin ciclul „lugojan", compus din *Pietrele* (1978), *A treia zi* (1980) și *Spitalul* (1981). Dacă în primele cărți prozatorul mărturisea preferința pentru psihologism și parabolă, seria începută în 1978 marchează o schimbare radicală atît a tipului de substanță epică, cît și a modalității de abordare a acesteia în discursul narativ. Materia ciclului ar putea fi raportată la una dintre marile cărți ale deceniului opt: *Delirul* de Marin Preda. Și aceasta pentru că ambele volume vizează un moment al istoriei care s-a scris în prima jumătate a acestui secol, anume mișcarea legionară. Dincolo de dimensiunea temporală comună, prozatorii tratează, totuși, din perspective diferite această epocă de tristă faimă. În *Delirul*, Marin Preda îmbină dezbaterea filosofică asupra istoriei cu radiografierea momentului istoric marcat de conflictul dintre Antonescu și legionarii conduși de Horia Sima, încercînd o fixare a existenței sociale și politice în contextul european al anilor celui de-al doilea război mondial. Gheorghe Schwartz abordează în romanul său evenimentele unei singure zile din istoria orașului Lugoj, cuprins și el de „delirul" legionar. În *A treia zi* prozatorul se preocupă de individualitatea unor tipuri umane a căror înfățișare se precizează prin raportare la evenimentele petrecute în aparent liniștita urbe bănățeană unde își fac simțită prezența „camarazii" conduși de Luca și Caius Moldovan. Urmărind destine diferite, Gheorghe Schwartz nu scrie istoria unei zile (așa cum s-ar putea

crede citind titlul de pe coperta volumului), ci istoria unor oameni, deveniți personaje prin încadrarea lor între rîndurile unei cărți : această „a treia zi“ reprezintă un fragment din biografia lor, care, prin extensiune, poate echivala cu întreaga existență. Păstrînd două dintre „regulile“ clasice (ale timpului și locului), romanul nu are o istorie, un fir epic unic, ci mai multe „istorii“, corespunzînd traiectelor urmate de personajele sale, care, adunate în actul lecturii, pot oferi o imagine cuprinzătoare a Lugojului acelei zile a acelor ani.

Obiectivul naratorului surprinde personajele pe rînd în cadrul unor scene care să le definească. *Jager*, avocatul fără clienți și Veta Lazăr, femeia terorizată de soțul brutal, trăiesc iluzia unui prezent palpabil, desprinși însă de el, văzînd sau auzind evenimentele dar neparticipînd la ele ; Veta Lazăr și bătrînul avocat evoluează într-un timp „gol de orice proiecte în trecut și orice speranță explicită în viitor“, găsindu-și rațiunea de a fi în limitele unor automatisme cotidiene (drumul la cafenea pentru Jager, treburile casnice pentru Veta) care pot da numai impresia că cele două personaje trăiesc. Lazăr, omul de afaceri, calculează cu grijă opțiunile sale politice și simțul practic înnăscut îi spune că „ăștia (legionarii — n.n.) n-or să stea mult lîngă borcanul cu miere“. În virtutea celor pronosticate de această voce interioară, Lazăr se opune cămășilor verzi conduse de Duma, dar riposta sa îmbracă aceleași forme ca și cele ale agresorilor săi : omul de afaceri angajează „bătăuși“ de profesie pentru a se răzbuna pe cei care l-au atacat. Ceea ce îl intrigă pe acest Harpagon moderat este faptul că cei din tabăra verde au obținut totul fără efort, fără muncă, beneficiind de mult mai mult decît o poate face el după nopți întregi în care și-a visat mărirea și zile în care a transpirat pentru a face ceea ce și-a propus noaptea. Pînă la urmă, refugiul său din fața agresorilor îl constituie cele cîteva locuri secrete din casă unde își ține banii, „un balsam de folosit la o nevoie disperată“. Un alt tip uman inventariat de narator este intelectualul, ipostaziat în text prin intermediul lui *Vancu* și *Penescu*. Primul, îmbogățit peste noapte în urma unei avalanșe

de moșteniri, își caută în muzică logica de a exista și nu în dinamica lumii exterioare a cărei devenire nu o poate înțelege ; Vancu cel Bogat caută o compensație în limitele unui univers interior dominat de sunetele liniștitoare ale orgii. Paradoxal, ceea ce îi salvează „neutralitatea“ politică este tocmai averea sa care impune respect legionarilor conduși de Caius Moldovan. Din aceeași categorie, a intelectualului retras din agora, face parte și profesorul Penescu ; pendulînd permanent între termenii raportului care se creează între acțiune și contemplare și folosind armele moralei latine împotriva bandei aciuate în localul restaurantului „Dacia“, profesorul asistă neputincios la contaminarea vieții ca prototip (școala) de ciuma verde ; legile după care se organiza universul său sînt acum răsturnate (elevii îmbracă verdele cu diagonală, își pun pistolul la șold și își însoțesc dascălii la restaurant), iar încercările lui de a le reabilita nu-și află suportul practic. Și judecătorul *Nae Bârzu* pare a se integra aceleiași categorii, alături de Vancu și Penescu. Deși „botezat“ legionar de Luca, atras de partea mișcării prin specularea orgoliului celui care nu a realizat nimic, dar vizat de conducătorii legionari pentru clemența sa juridică, Bârzu trăiește în limitele unei lumi închise, dominată de false orgolii și îndoieli — „un univers închis și neîncăpător“. Nae Bârzu își reprezintă prea tîrziu mecanismul după care acționează „camarazii“ : pentru ei, absurditatea visului celui mai nebunesc devine realitate, iar instrumentul acestei transformări este violența. Refugiul din fața evenimentelor lumii reale este scrierea acelui tratat de drept care însă nu-l poate apăra de agresiunea unui timp istoric ce se grăbește. Alături de aceste tipuri, bine conturate de prozator, își fac apariția și altele cu evoluții episodice sau insuficient individualizate : Rusan, comerciant fără vocație și intrigant lipsit de influență, Raica, proiectantul unui himeric canal navigabil, doctorul Fitacek, Vancu cel Roșu și pictorul Vale, piaza rea a orașului. Peste ziua de coșmar a acestor personaje domnește o liniște aparentă, datorată unor suporturi ascunse : orga pentru Vancu, automatismul cotidian pentru Jager și Veta Lazăr, banii pentru Lazăr, cartea pentru Penescu și scrisul pentru Nae Bârzu.

Banda legionarilor, reprezentată pe o coordonată parabolică, este alcătuită din toți ratații Lugojului: Caius Moldovan, „aproape inginer“, Duma care a intrat în mișcare pentru a se răzbuna pe Lazăr, doctorul Comșa căruia cămașa verde îi impune o falsă autoritate în spital și, implicit, o „legiferare“ a proiectelor sale absurde (introducerea unei „taxe de înmormîntare“ pentru fiecare pacient, fiecare bolnav să fie tratat de un medic de aceeași naționalitate cu el), Luca, fostul elev repetent al profesorului Penescu, care a văzut și a vorbit într-un conac de lîngă București cu toți capii mișcării legionare. Pentru toți, dreptatea *lor* se confundă cu „cauza sfîntă“ a cămășilor verzi; destinele lor constituie acea poveste a ascensiunii sociale spectaculoase și a beției puterii dobîndite prin violență. Aceste tipuri umane, individualizate și urmărite în narațiune, alături de cele cîteva elemente ale cadrului a cărui intervenție anticipatoare este subtil dozată de prozator (vîntul rece care suflă prin localul încins al restaurantului unde s-au adunat legionarii, țiuitul care îl obsedează pe doctorul Fitacek și forfota nocturnă a umbrelor negre), reprezintă reperele esențiale ale structurii acestui al doilea roman al ciclului epic început cu *Pietrele*.

Spitalul, al treilea volum, continuă textul precedent mai ales sub aspectul construcției; observam că în *A treia zi* naratorul era preocupat de individualizarea unor tipuri umane (Lazăr, Penescu, Caius Moldovan, Luca, Stein, Vancu, Rusan, Veta, Jager, Bârzu, Duma, Fitacek) a căror înfățișare se preciza prin raportare la evenimentele petrecute în aparent liniștita urbe bănățeană. În *A treia zi* materia epică era tratată fragmentar, urmărindu-se „istoriile“ existențelor unor oameni, narațiunea căpătînd imaginea unui dosar cuprinzînd fișele personajelor; în subsolul casei lui Vancu, la restaurantul „Dacia“ sau la depozitul de lemne al negustorului Lazăr, obiectivul naratorului urmărea personajul în limitele unei scene care să-l definească: întregul lua ființă acolo prin suma fragmentelor, a biografiilor eroilor. Personajele, cunoscute de acum, acționează în *Spitalul* în cadrul unui complex narativ unitar cu suma intactă a trăsăturilor lor conturate în *A treia zi;* nu mai interesează acum „isto-

riile“, ci *istoria,* iar naratorul topește fișele personajelor în povestea ascensiunii politice a cîștigătorilor cursei sociale din romanul precedent.

Dintre personajele inventariate în *A treia zi* și *Pietrele,* naratorul alege pentru *Spitalul* pe Lazăr, omul de afaceri care își calcula cu grijă opțiunile politice, posesorul unui simț practic înnăscut care îi spunea altădată că „legionarii n-or să stea mult lîngă borcanul cu miere“. Negustorul de cherestea s-a opus altădată cămășilor verzi conduse de Luca și Duma, dar era intrigat de faptul că cei din tabăra verde obțineau totul fără efort ; acest vierme al lăcomiei îl apropie acum, în *Spitalul,* de „halatele albe“, alibi pentru cămășile verzi ; participă la „spectacolul“ dat de „fluturașul“ Luca nu în calitate de regizor, ci de casier și încă o dată simțul său practic, negustoresc, ajutat de cei cîțiva avertizori (masca impasibilă de vizavi, calul sur, iapa neagră), îi arată momentul în care trebuie să părăsească afacerea, să plece cu o clipă înainte ca spitalul să fie ocupat de soldați : imaginea care încheie romanul, aceea a pulberii de gînduri „care gonea un bărbat alergînd“, constituie un simbol al spaimei trăite dar și unul al învelișului protector al acelui „simț practic“ în care „gîndurile“ sînt, în fapt, nesfîrșitele calcule și măsuri de precauție, prudența și nebunia omului de afaceri totdeauna în profit. În ciclul lugojan, Gheorghe Schwartz a scris istoria unei societăți aflată în momentul crepusculului, distrusă de sistemul său birocratic care „să fie în stare să opereze eficient și repede dar care, la nevoie, să fie capabil să facă pe baza unor instrucțiuni clare ca orice să se poată realiza și totul să nu se poată realiza“, castelul kafkian devenit muzeu.

Cu *Efectul P* (1983), Gheorghe Schwartz înlocuiește componenta fantastică din cărțile precedente cu una științifico-fantastică. Iată despre ce este vorba ; în zilele noastre a trăit un mare inventator, Poolo, care a lăsat moștenire, pe lîngă alte invenții de răsunet (Efectul P, teletransportul), și schița unei instalații care ar prelungi viața oamenilor de pe planetă atît timp cît manetele sale ar fi acționate de doi operatori de siguranță. Romanul lui Gheorghe Schwartz nu este însă unul S.F. pentru că prozatorul plasează pe Poolo și invențiile sale în pla-

nul secund, în „cadrul“ narațiunii, prim-planul său fiind structurat pe dimensiunile unor experiențe existențiale pe care le declanșează punerea în practică a proiectului inventatorului ; așadar, nu mașina care oferă nemurire îl interesează pe autor, ci *omul* care trebuie să-i suporte consecințele : ne interesează deci *obiectul* muncii lui Poolo și nu subiectul său. Cine sînt oamenii care alcătuiesc lumea romanului ? Ei sînt, mai întîi, *concurenți,* încearcă să tranșeze o competiție socială pentru că Institutul care posedă instalația lui Poolo organizează un concurs și promite mari avantaje celor care vor reuși ; din foarte mulți trebuie să se aleagă *doi :* atmosfera este kafkiană, Institutul este un fel de „Castel“, iar candidații — niște arpentori.

Cu *Maximele minimele* (1984), prozatorul și-a luat o mică vacanță, încercînd să se amuze și să ne amuze parodiind, ironizînd, rîzînd și desenînd într-o carte care păstrează însă, dincolo de caracterul ei „insolit“, cîteva atribute „serioase“ pentru a ocupa un loc, chiar dacă nu tocmai la vedere, între celelalte volume ale lui Gheorghe Schwartz. Intenția din *Maximele minimele* este aceea de a oferi două modele de existență și două modele de gîndire a lumii, închipuindu-se un spectacol cu doi protagoniști, Gough și Finch, care își dispută simpatia cititorului pe parcursul celor opt „cărți“ ale volumului ; structura acestuia „imită“ parodic alcătuirea *romanului picaresc,* păstrînd din substanța lui titlurile lungi, rezumative, precum și *pilda* și *aventura* care au făcut celebritatea eroilor rătăcitori. În *Maximele minimele,* Gough și Finch sînt însă mai mult decît atît ; ei reprezintă cele două *principii* ale realității și ale texturii umane care o însoțește, „scenetele“ cărții fiind, fiecare, cîte o ipostaziere a „maximei“ și a „minimei“, Gough și Finch ilustrînd cele două repere în aparență opuse dar de fapt mereu interșanjabile : unul este înțelepciunea, celălalt nostimul libertinaj, primul este veghea neîntreruptă, al doilea — somnul indiferent, unul este omul, iar celălalt — conștiința sa, șirul acestor ipostazieri fiind la fel de lung ca și cel al verigilor care constituie lanțul existenței individului. *Maximele minimale* este o carte scrisă cu mult umor (cînd mai „negru“, cînd mai roz nevino-

vat), mimînd înțelepciunea, adică părînd a o căuta cu orice preț (cu numeroase motto-uri care mai de care mai profunde ca semnificație și mai exotice ca proveniență), dar despărțindu-se mereu de aceasta; aș reproșa cărții însă turnura adeseori facilă a multor „pilde" și întîmplări, hazul de multe ori „forțat" — e greu să rîzi și, mai ales, e greu să fii original pe parcursul a aproape două sute de pagini. Dincolo de acestea însă, Gheorghe Schwartz face dovada și în *Maximele minimele* a unei remarcabile „prize la real", proiectînd printre parodiile drumului și faptelor eroilor săi „simbolul biruinței omului ingenuu asupra mîrșăviei și răului întruchipate în această carte de personajul Finch". Deși încă nu are ceea ce se cheamă o „carte-efigie", Gheorghe Schwartz se arată a fi perfect capabil să o scrie.

GRIGORE ILISEI

Perspectiva privirii reporterului și călătorului din *Periplu moldav* (1974), *Stampe europene* (1976), *Privelişti moldave* (1980) şi *Peisaje* (1985) se transmite și în proza lui Grigore Ilisei; nuvelistul din *Năvod pentru scrumbii albastre* (1972) și *Reîntoarcerea verii* (1975), ca și romancierul din *Ceasul oprit* (1980) şi *Masa de biliard* (1983) rețin din experiența dintîi esența unui fapt de viață trăit, narațiunea sa fiind marcată de efortul de interiorizare pe calea simțirii lucrurilor percepute prin vedere.

În romanul *Ceasul oprit*, Grigore Ilisei folosește experiența nuvelei și a reportajului atît în planul construcției, cît și în acela al substanței epice (liniile chipului lui Toader Duminică pot fi regăsite în trăsăturile bătrînului Parascan dintr-o proză cu același titlu). Ca și în nuvelistică, memoria personajelor depășește granițele documentului, faptele acumulate în arhiva subiectivă primează asupra celor exterioare, dar, aici, conștiința eroilor se definește, în primul rînd, prin intermediul impactului cu dinamica *fenomenelor sociale* specifice epocii reconstuite.

Masa de biliard (1983), cea mai importantă carte a lui Grigore Ilisei, își constituie materia printr-o aceeași manieră secvențială, „reportericească", alcătuind o *durată* epică din suma unor *fragmente* temporale fiecare avînd o individualitate a sa și, mai cu seamă, sensul său *moral*. Grigore Ilisei nu-și construiește cartea urmînd un fir epic, ci adunînd segmente ale acestuia și nu se interesează de *cronologia* destinului personajului său, ci de acele *momente* „pilduitoare" care dau contur, în cele din urmă,

mesajului cărții. De aceea, prozatorul părăsește deliberat toate pistele epice pe care i le deschidea existența protagonistului din *Masa de biliard*, Ioachim Strat, pentru a-l rupe de viață și a prezenta cititorului „cazul" unui om incapabil să trăiască în prezent pentru că este neputincios în fața trecutului său; Ioachim Strat este ceea ce se cheamă un „om fără calități" care încearcă să-și recupereze propria-i viață întorcîndu-se spre momentul rupturii dezarmat, obosit, înșelat în speranțele sale cele mai intime, repetîndu-și mereu pentru a învăța că viața „se cere judecată prin ceea ce este, nu prin ceea ce ar fi putut fi". Nimeni și nimic din afară nu-l pot ajuta; soția sa, Ileana Stavarache, care pare a fi o „natură complementară", nu poate împlini rolul confesorului pentru că întîlnirea lor este aceea a unor destine aflate la puncte diferite ale evoluției în timp: Ioachim Strat se prezintă acolo cu o viață „consumată", în timp ce existența Ilenei Stavarache abia începe, unul are a trăi prezentul în lumina trecutului, celălalt are a-și construi abia trecutul pe măsură ce se dezvăluie dimensiunea prezentului, bărbatul nu așteaptă nimic pentru că iluziile viitorului și incertitudinile clipei trăite *acum* se află risipite în textura lui *atunci*, iar viața femeii își păstrează intactă suma virtualităților sale. Dar nimic din tensiunea acestei întîlniri în textul lui Grigore Ilisei pentru că ceea ce vizează prozatorul este structura vieții sociale care devine „subiect" al romanului său numai în măsura în care narațiunea trece prin filtrul aducerilor aminte; epica textului se dezvoltă din fluxul amintirilor lui Ioachim Strat, secvențele sale fiind un șir de întoarceri succesive spre întîmplări trecute care precizează și unghiul moral și adîncimea reflecției și simplul fapt al unui sentiment: trecutul este „tărîmul făgăduinței" personajului și romanului însuși.

Iată drama protagonistului: „Întreaga lui ființă emana o puternică nevoie de comunicare și singura persoană cu care ar fi putut comunica nu avea acum disponibilitatea necesară": nevoia acută de comunicare și lipsa confesorului. Prima formă de exorcizare a „răului" este scrisul; Ioachim Strat este hotărît să scrie pînă nu va mai avea nevoie „să se descarce și să se limpezească"; *scri-*

sorile sale nu sînt atît forme ale eliberării prin „literatură“, cît nişte documente psihologice a căror valoare rezidă, în primul rînd, în posibilitatea de a înlocui persoana confesorului : epistolele constituie *comentariul* şi *punctele de legătură* ale segmentelor „intrigii“ textului, stabilind *unghiul moral* al perspectivei naratorului. Ceea ce îl preocupă pe acesta, cu deosebire, este *laşitatea* sub chipurile sale cele mai diverse. Problema personajului însuşi este aceea a raportului dintre curaj şi laşitate ; Ioachim Strat „fuge în singurătate“, se retrage în sine pentru că este prea puţin curajos atît în faţa conştiinţei sale, cît şi în faţa altora şi a timpului istoric („obsedantul deceniu“) pe care l-a parcurs : Petrică Stan, Marin Potopea, Pelican, Ioachim Strat, muncitorii de la un parchet de exploatare forestieră, ţăranii din satul Valea Morilor — toţi suferă de această „maladie a secolului“, a deceniului respectiv în special. Cealaltă „partidă“, a oamenilor care au puterea de a spune ceea ce gîndesc, este reprezentată în roman de activiştii Alexandru Motorcea, Toader Amnaru şi directorul Lupaş ; mecanismul care provoacă schimbarea generaţiilor (dispariţia lui Marin Potopea şi afirmarea mai tînărului Toader Amnaru) este acţionat de un resort uman : integritatea morală care se impune în faţa laşităţii. Atent la „dozele“ amestecului „bun-rău“, mereu dispus să acorde credit mai mare bunătăţii, prozatorul caută cu insistenţă şi descoperă, cu voluptate aş spune, fărîma de umanitate care se ascunde în spatele unei „măşti sociale“ ; *Masa de biliard* este romanul acestei „fărîme de umanitate“ ce se lasă descoperită numai de aceia care şi-au păstrat intacte „sentimentalismul“ şi modul de a (se) privi fără prejudecăţi : iar Ioachim Strat şi autorul său fac parte dintre aceştia.

MIHAI SIN

Toate cele cinci cărţi de proză ale lui Mihai Sin — *Aşteptînd în linişte* (1973), *Viaţa la o margine de şosea* (1975), *Bate şi ţi se va deschide* (1978), *Terasa* (1979) şi *Ierarhii* (1981) — se circumscriu interesului *marcat* pentru ceea ce prozatorul şi personajele sale numesc *adevăr psihologic*; Traian Trifu, protagonistul prozei *Răbdare* din volumul de debut, caută acel adevăr de „dincolo de adevărul faptelor", în *Viaţa la o margine de şosea* şi *Bate şi ţi se va deschide* naratorul urmăreşte dilemele unei vîrste (35 de ani au Achim din primul roman şi Octavian Şteflea din cel de-al doilea) care nu mai este a opţiunilor, cît a clarificărilor definitive, pentru ca în *Ierarhii* autorul să studieze o problemă dintre cele mai interesante referitoare la psihologia artistului, a creatorului în general (Pavel Mamina lucrează la un studiu istorico-literar despre baronul Urs de Margina). Interesul declarat pentru descoperirea resorturilor unui mecanism psihologic care să explice faptele şi destinele oamenilor, mai mult chiar, configuraţia unui moment istoric, oferă cărţilor lui Mihai Sin un inconfundabil caracter *demonstrativ*, prozatorul vizînd nu atît o logică narativă, cît una a demonstraţiei; fără a fi „teziste", volumele lui Mihai Sin purced din şi sfîrşesc în acest efort de a releva existenţa unui lanţ al determinărilor cu verigile importante provenind din adevărul psihologic, dar legat la ambele capete de adevărul etapei istorice cu textura socială şi politică specifică. Dorinţa demonstraţiei dezvoltă şi o *retorică* particulară, intervenţiile frecvente ale vocii naratorului jalonînd rezolvarea

„ecuațiilor“ propuse ; în *Bate și ți se va deschide*, de pildă, se studiază omul *simplu* și cel *complicat* în persoana lui Octavian Șteflea, prozatorul precizîndu-și, orgolios, datele inițiale ale demonstrației sale. Efortul demonstrativ nu-și creează doar o retorică proprie, ci și o structură adecvată, segmentînd textul narativ pentru că, iată, cel care povestește nu se încrede doar în „elocvența“ faptelor, ci le comentează, le judecă, trage concluzii, extrage „invariante“, consemnează rezultate parțiale care vor configura în final rezolvarea problemei, în cazul prozei lui Mihai Sin interesînd, în aceeași măsură, ceea ce era de demonstrat dar și maniera în care se face demonstrația : cît se povestește la persoana a treia, se dezvoltă segmentul *narativ* (o întîlnire „tîrzie“ între Octavian Șteflea și Natalia), pentru ca persoana a doua (substitutul vocii autorului și „reprezentantul“ din ficțiune al cititorului) *să comenteze* scena, să-i extragă esențele și să fixeze un adevăr general valabil pe care l-au exemplificat protagoniștii („Situațiile de genul acesta...“) : acest model, specific prozei lui Mihai Sin, pune în valoare într-un mod cît se poate de explicit, dubla calitate a textului epic : *narațiunea* și *comentariu*.

Aceste fapte — retorica și structura narațiunii —, aparținînd „instanței“ auctoriale, corespund în profunzimea textelor unor elemente care desemnează profilul personajelor și statutul lor în limitele complexului de relații umane și sociale ; protagoniștii lui Mihai Sin cad pradă, asemeni autorului lor, unui *viciu al analizei* de care „nu pot să scape și care s-a întors de atîtea ori împotriva lor“ : personajul este făcut din același aluat cu cel care l-a creat : tentația demonstrației și viciul analizei sînt trăsăturile principale ale unui alt Ianus bifrons. Primul efect al viciului analizei este concentrarea maximă a narațiunii, epuizarea unor destine în cîteva pagini sau chiar în cîteva rînduri, cum e cazul lui Ionică din *Bate și ți se va deschide* ; viața acestuia este rezumată într-o secvență „proiectivă“ pentru a i se dezvălui *sensul*, adică ceea ce era de demonstrat : nu cunoaștem faptele, dar știm cu precizie că „misticul“ Ionică dorește puterea ; inițial, el este un „creator“ (scrie versuri, chiar dacă mistice, propovăduiește o credință, se

instruiește în perspectiva acesteia) pentru ca miza creației sale să se dovedească a fi puterea, dominarea celorlalți, „izbăvirea" lor : destinul acestui personaj de plan secund nu face decît să confirme un adevăr psihologic pe care naratorul îl enunța în alți termeni, în textul citat la început : resortul creației este instinctul puterii, acest lucru trebuia demonstrat prin intervenția lui Ionică. Toate personajele lui Mihai Sin sînt niște „cerebrali" pentru că — așa cum s-a văzut — ele re-prezintă celălalt chip al lui Ianus : autorul și eroul caută explicațiile unor fenomene (Pavel Mamina — autor și personaj — urmărește felul cum se transmit faptele istorice în prezent, prin intermediari, și experimentează o încadrare fictivă a realului, ajungînd la ceea ce un personaj numește „excurs într-o ficțiune a realului"), povestesc și comentează, vizînd totdeauna *analiza* pe care o fac într-un mod ambiguu (adică romanesc) din convingerea că „ambiguitatea e în primul rînd în noi, în fiecare" : în fapt, această *ambiguitate* definește caracterul romanesc al demonstrațiilor lui Mihai Sin, stabilind distanța necesară față de un eseu, de pildă, care și-ar pune aceleași probleme : prozatorul și personajul știu bine să aleagă între caracterul *definitiv* al analizei din eseu și cel *ambiguu* al rezolvării ecuațiilor epice.

Dacă „instinctul puterii" constituie miza esențială a analizelor lui Mihai Sin, realitatea umană pe care o ilustrează personajele acestuia este *singurătatea ;* Nadia, Autonomu, Tea și Achim din *Viața la o margine de șosea* trăiesc, fiecare, în măsura *lor,* în „niște forme" anume, Letiția și Pavel Mamina din *Ierarhii* se simt singuri „într-un fel aparte", toate personajele prozatorului dorind „să guste din plin *izolarea în libertate,* voluptatea adevăratei singurătăți" : înstrăinarea și pustiul sufletesc le sînt compensate de o mare energie intelectuală, modurile caracteristice de manifestare ale fiecărui personaj fiind *interogația continuă* adresată lumii (o altă „variantă" a *interogației active* din romanele lui Alexandru Ivasiuc) și *analiza* în profunzime a fenomenelor sociale și politice (pe care și-o propun Porancea, Șipa, Solomon, Mamina din *Ierarhii,* membrii unui „tribunal" care urmează să judece evenimentele tragice ale lumii și să stabilească

adevărul în legătură cu producerea și efectele lor). Faptele „colaterale" acestui nucleu al problematicii romanelor sînt studiul raportului dintre cursa cu obstacole a competiției sociale și structura personajelor care nu se poate adapta rigorilor „întrecerii" (Achim, Octavian Șteflea, Pavel Mamina sînt încă în căutarea unui rost în textura socială a epocii pe care o parcurg) și *abordarea sociologică* a faptelor povestite (personajul din *Bate și ți se va deschide* își mărturisește, la un moment dat, „tendința de sociolog") : în perspectiva acestei din urmă componente a analizei, naratorul face considerații dintre cele mai diverse, de la modă la tipuri psihologice, de la fizionomii la relevarea motivațiilor unor reacții în situații date și de la mentalități la devenirea istorică a unor procese sociale (cum ar fi, de exemplu, formarea „clasei de mijloc" în Transilvania secolului trecut, problemă pe care o discută Pavel Mamina în studiul său despre Urs de Margina) : abordarea sociologică este, la Mihai Sin, un alt mod de a *experimenta* realul, de a-l supune analizei și comentariului epic.

Cîteva procedee narative noi testează prozatorul în volumul *Terasa ;* Mihai Sin încearcă aici „fișarea" unei sfere vizuale compusă din „felii" de viață autentică, din instantanee, printr-o manieră mai directă care folosește ironia și simularea interviului (ipostază a amintitei interogații continue, de fapt) : „mă interesează doar acest prezent devorant, căruia trebuie să-i fac față și care m-a captat cu totul", spune naratorul în prima proză a volumului, *Bunica îmi acordă un interviu.* Există și în *Terasa* personaje obsedate de faptele trecutului, dar acum îngrijorările și neliniștile (pe care le aveau Traian Trifu, Achim, Tea sau Octavian Șteflea) sînt repede înlăturate prin „stabilizarea" unei aproape continue stări tonice. Naratorului îi este frică să complice caracterele (din dorința de a fi limpede în demonstrația sa), dar, totodată, trebuie să spună totul în legătură cu trăsăturile acestora ; pentru a rezolva noua problemă pe care i-o pune spațiul restrîns al schiței, prozatorul folosește o sumă întreagă de modalități epice, de la intersectarea unor stiluri (epistolar și romanesc) la reproducerea unor imagini picturale sau fotografice ale realului și de la

memoria senzației sau fotografiei la modul colocvial al relatării pe care îl presupune apelul la persoana a doua ; studiind tipuri — al *cîștigătorului* (Ilarie) și al *luptătorului* (Vlad) din proza *Spre ceva, cu un scop anume* —, construind „situații" pentru a exemplifica adevărul general valabil, Mihai Sin face cu *Terasa* un pas ironic spre realitate, dovedind însă același interes marcat pentru analiză și demonstrație : „Drama mea, am înțeles, în sfîrșit, este aceea că n-am apucat pînă acum să-mi cunosc bănuitele limite, și că nu mai am nici o șansă să mi le cunosc de aici înainte. Aceasta ar putea fi o concluzie, un final al povestirii mele. Dar nu concluzia, nu acest final mă interesează, ci înlănțuirea de fapte aproape banale care m-au împins spre concluzia prea bine cunoscută acum, și care mă macină tocmai prin limpezimea ei, prin lipsa ei de echivoc" : acesta este portretul-robot al naratorului și personajului din cărțile lui Mihai Sin, un prozator care nu poate scăpa de viciul analizei chiar dacă știe că acesta se întoarce de multe ori împotriva sa.

EUGEN URICARU

Proza lui Eugen Uricaru își constituie reperele esențiale în limitele unor zone structural dicotomice, organizate pe coordonatele a două tipuri de discurs narativ : Utopia și Realitatea. Universul ficțiunii circumscrie prozele primului volum, *Despre purpură* (1974), majoritatea narațiunilor din *Antonia. O poveste de dragoste* (1978) și romanul *Vladia* (1982) ; celuilalt spațiu, al vieții, al realității supuse acțiunii temporalității istorice, îi corespund romanele *Rug și flacără* (1977), *Mierea* (1978), *Așteptîndu-i pe învingători* (1981), *Memoria* (1983) și *1784. Vreme în schimbare* (1984).

Tărîmul imaginar se identifică în proza lui Eugen Uricaru cu Vladia, expresie a spațiului utopic. Odată inventat, spațiul imaginar capătă funcțiile și dimensiunile unui sistem de referință identic cu acela real. În narațiunea clasică autorul încheia cu cititorul un pact al autenticității conform căruia faptele povestite deveneau verosimile ; încălcarea acestui pact de către cititor repeta, în fapt, încălcarea lui premeditată de către autor : cititorul încerca să descopere neadevărul în adevăr. Jocul pe care îl propune Eugen Uricaru în prozele din volumul *Despre purpură* se desfășoară pe aceleași coordonate, doar polii, limitele, și-au substituit reciproc semnele și, în consecință, funcțiile : naratorul declară ficțiunea (prima proză a volumului se intitulează *Inventînd),* iar cititorul va căuta de-acum adevărul în neadevăr. Punctul final al acestui joc reprezintă ceea ce aș numi *adevărul utopiei*. Existența tărîmului imaginar, ființarea sa dincolo de limitele

intenției de la început, provoacă o chemare perpetuă a spiritului către propria lui creație: „nu pentru Vladia merg în Vladia, ci pentru mine". *Nevoia de Vladia,* expresie a necesității spațiului inventat, constituie mecanismul interior al revenirii ființei într-un univers în care își poate afla identitatea de sine. Spațiul închis al Vladiei seamănă cu o colivie uriașă, transparentă atunci cînd este privită dinafară, opacă însă atunci cînd privirea pleacă dinlăuntru. Materializarea, reprezentarea spațial-umană a acestui univers fictiv este, de fiecare dată, o casă (vila Katerina, gospodăria Adamilor, școala, ferma părăsită) în care singurătatea personajului este amplificată de pustietatea și tăcerea împrejurimilor. Această lume este organizată *în* și *prin* natura care dobîndește, astfel, o funcționalitate precisă: ea nu mai reprezintă doar un cadru, un fundal pe care se proiectează faptele personajelor, ci constituie însăși imaginea închiderii spațiului pe care îl guvernează. Obiectul (vița-de-vie) sau culoarea (sîngeriul) sînt reprezentările în narațiune ale acestei naturi copleșitoare care interzice pînă și iluzia unei comunicări a oamenilor din Vladia cu Orașul situat undeva, dincolo de marginile dealurilor, trasînd brutal limitele aspirațiilor celor ce locuiesc aici.

Un posibil comentariu al romanului *Așteptîndu-i pe învingători* ar putea începe cu sfîrșitul textului lui Eugen Uricaru: „După cîini vin păduchii, după ei vine tifosul. După tifos vine Moartea. Asta se întîmplă dacă oamenii pleacă, dacă oamenii renunță!". Între titlul de pe prima copertă și ultima propoziție a romanului se cuprinde materia epică a celui de-al cincilea volum al prozatorului: cei care înving se aleg dintre cei care au renunțat. Numai că personajele din această carte fac parte din categoria opusă, aceea a învinșilor: așteptîndu-i pe învingători, Eugen Uricaru scrie, mai întîi, despre cei învinși. Ermil, Leonida Sorceanu, Luca Demian, Sofie Vasiliu, Tănase Berzea sau Virgil constituie „tipul" învinsului pentru care sosirea învingătorului nu mai este posibilă sau a încetat să-i mai preocupe. *Așteptîndu-i pe învingători* este un fals roman istoric, așa cum *Rug și flacără* era unul adevărat; nu despre luptele primului război

mondial scrie Eugen Uricaru, ci despre oamenii care au trăit infernul ocupației ; și nu despre bătăliile de la Mărășești și Oituz relatează el, ci despre conștiințele celor pentru care totul părea pierdut : în retorta memoriei afective, personaje anonime și întîmplările lor „veștede“ se prefac în „ceva mai important decît «importantele» evenimente ce le străbatem cu sufletul la gură, emoționați“, iar siropul din „prăjitura domnului Proust“ este preparat după rețeta ficțiunii și nu după aceea a realității. Așadar, prin ficțiune la adevărul evenimentelor primului război mondial și prin investigarea unor conștiințe, aflate în fața examenului pierderii propriului statut existențial, la realitatea anilor 1914—1918.

Romanul și jurnalul scrierii lui constituie două texte distincte, reprezentînd fiecare un alt moment al scriiturii ; ele se deosebesc, în primul rînd, prin perspectiva diferită asupra dinamicii raportului dintre ficțiune și realitate ; dacă în jurnal, autorul creează realitatea prin intermediul ficțiunii, în roman naratorul constată că „realitatea o ia înaintea imaginației“. Cartea lui Eugen Uricaru se constituie în clipa confruntării fluxului ficțiunii cu refluxul realității, lăsînd cititorului cîteva „modele“ ale învinsului care ascund însă notele esențiale din gama marșului triumfal al învingătorului. Adolescentul Ermil Stroescu are despre oameni doar „imagini olfactive“, destinul său, început în Rîmnic și desfășurat nespectaculos în Capitala ocupată, evoluînd sub semnul dragostei și al morții ; pasiunea pentru Sofie, dezvăluită la o „scaldă“ sub ploaia repede de vară și „trupul înțepenit al soldatului ce atîrna aproape să cadă din vagon, cu bandajele sfîșiate din jurul capului, sîngerînde încă“ sînt primele imagini ale dragostei și morții, netrăite încă, dar ale căror sensuri profunde le caută mereu : Ermil pipăie viața, fiind învins de aceasta înainte de a o fi trăit. Actorul Leonida Soroceanu este personajul în care naratorul adună cele mai importante atribute ale învinsului ; propria sa existență nu-i aparține pentru că el nu trăiește decît prin legenda pe care au țesut-o rudele sale din Rîmnic, el nu poate *fi* întrucît totdeauna *este pe rol de...*, „interpretînd“ dorințele celor din jur („Era Actorul căruia nu-i

păsa de lume pentru că, imitînd-o, se substituia ei. Să joci ca-n viață, doar să joci !“ este deviza personajului), iar atunci cînd încearcă să refacă totul, sfîrșește tragic, gustînd dintr-un bulgăre de zăpadă în fața plutonului de execuție : destinul lui Leonida Soroceanu este o proiecție a celor din jur, iar nepotul său, Ermil Stroescu, nu este altceva decît dublul, continuarea pe scara timpului a unui traiect supus eșecului. De altfel, naratorul construiește cîteva cupluri de personaje al căror resort de funcționare este „reîncarnarea“, *coincidența :* Ermil repetă destinul unchiului său, iar Sofie Vasiliu este, pentru Leonida Soroceanu și Tănase Berzea, „reîncarnarea“ Graziei, a pasiunii din tinerețe. Din cauza acestor coincidențe, trecutul devine la fel de imprevizibil ca și viitorul, istoria însăși se repetă pentru că faptele, figurile și reperele temporale se confundă ; personajele se constituie în halo-ul misterios al „acestor coincidențe tulburătoare, momente în care lumea dinlăuntru iese în întîmpinarea celei din afară, parcă anume spre a te face să observi puținele momente ale *realității depline* ce sînt străbătute de un om în scurta (ce cuvînt stupid în adevărul ce-l conține) în scurta sa viață“. Un învins este și locotenentul Luca Demian pentru care războiul este, în esență, o „problemă personală“ ; *leit-motivul* existenței sale este o întrebare („ce va urma, ce va fi, ce se va întîmpla în zilele, în lunile, ba chiar în anii viitori ?‘), locotenentul detașamentului de roșiori trăind mental sau anticipat lupta cu inamicul, provocînd „o bătaie de aripi a păsării războiului peste liniștea grădinilor și a ulițelor satului Gherani“ ; lupta imaginată cu detașamentul de ulani al căpitanului Richter nu va avea loc de fapt, dar posibilitatea ei transformă radical conștiințele sătenilor care încercaseră să se retragă din istorie : Niculae Branea, primarul din Gherani, pentru care libertatea „nu-i decît o pasăre din somn“, îl urmează pe Luca Demian în „pustiul de lîngă Pîclele Mari“. Tănase Berzea, pentru care „totul e trecut în trecut“ și Sofie Vasiliu, sfîrșind sub lovitura patului armei unui jandarm, sînt celelalte două personaje care, alături de cele amintite mai înainte, re-prezintă destinul celui învins.

Capitolul al cincilea este cel mai important din întreg romanul, concentrînd în cele treizeci și trei de pagini ale sale semnificația de ansamblu a cărții. Schema lui este una dantescă: Ermil și Leonida Soroceanu traversează Bucureștiul în drum spre Prefectura Capitalei, conduși de Vergil (!) și urmăriți de „un cîine mijlociu, puternic, o corcitură de fox-terrier roșcat“ și un șobolan albastru. Cîinii și șobolanii sînt stăpînii necontestați ai străzilor pustii, paznicii infernului investiți de „Mackensen Moartea“. Apariția ei înseamnă instalarea superiorității formei inferioare; mai întîi, cîinii și guzganii, apoi „Păduchii! Și după ăștia vine tifosul, normal, nu? Tifosul e stare primitivă, deci superioară. Tifosul și Moartea, alfa și omega, începutul și sfîrșitul“, spune Vergil, călăuza celor doi prin infern. Între *cercul morții*, în care nu se poate descurca decît călăuza Vergil și *cercul trădării*, al cărui centru este Prefectura Capitalei condusă de Tănase Berzea, Ermil și Leonida Soroceanu parcurg întreaga istorie dramatică a ocupației Bucureștiului din primul război mondial. Cu o schemă dantescă, dar cu o dezvoltare originală, Eugen Uricaru își depășește proiectul inițial, pentru a viza fresca socială. De altfel, dincolo de dramele lor, personajele acestui roman trebuie văzute și ca niște reprezentanți ai unor fragmente din fresca socială și politică a epocii abordate: tinerii (Ermil, Raisa, Miriam și Sofie), ostașii (Luca Demian și Rolf Timmerman), lumea politică (Tănase Berzea și colonelul Hentsch), țăranii (Niculae Branea) sînt categoriile investigate de narator prin intermediul unor personaje ale căror drame existențiale capătă, astfel, valoarea de exemplu.

„Această carte este o reconstituire afectivă și nu istorică a unor evenimente tragice, petrecute după terminarea celui dintîi război mondial. Mi s-a părut firesc să încredințez unor personaje din romanul *Așteptîndu-i pe învingători* povara desprinderii faptelor din real pentru a le trece în imaginar. Am numit cartea *Memoria* deoarece la izvorul său grecesc *mnimi* — memoria este umbra cuvîntului *mnima* — loc însemnat spre a aminti de cineva care nu mai este. Ce altceva este o pagină de carte dacă nu un loc plin de semne spre a aminti?“. În această

notă către cititor, cu care Eugen Uricaru deschide textul romanului *Memoria*, există cîteva adevăruri menite să „dirijeze" lectura pe pista cea bună, dar și o „capcană" care pare a fi rodul unor măsuri de precauție pe care romancierul a trebuit să și le ia față de realitatea istorică a spațiului epic abordat ; de fapt, prevederea a fost necesară din cauza consecvenței cu sine a lui Eugen Uricaru care, fie că scrie proză fantastică, roman istoric sau roman-parabolă, nu părăsește un *loc* și un *stil* pe care și le-a asumat de la prima carte. Adevărurile din amintitul avertisment de lectură sînt următoarele : *Memoria* este o reconstituire *mai mult* afectivă, „povara" substanței epice o poartă, *în parte*, personajele din romanul precedent (Tănase Berzea, Ermil Stroescu, Vergil), iar trecerea în imaginar a faptelor nu se face decît pentru a oferi un *sens* realității. Iată acum și capcana : *Memoria* este *și* o reconstituire istorică pentru că aceasta este finalitatea declaratei reconstituiri afective, bună parte din „povara" romanului o poartă Șerban Pangratty (un personaj din alte cărți — *Despre purpură, Antonia. O poveste de dragoste, Vladia*), iar faptele nu sînt desprinse din real pentru a fi trecute în laboratorul imaginarului, ci constituie realitatea însăși. Ca în toate cărțile lui Eugen Uricaru cele două planuri sînt convergente pentru că *Vladia* — spațiul epic de referință al prozatorului — nu este nici realitatea imaginarului, nici închipuirea realității, ci o *identitate* care este reală și ireală în același timp, cele două atribute „prezentificîndu-se" în funcție de unghiul și calitatea privitorului (cititor și narator) : cîtă ficțiune, atîta realitate în romanul lui Eugen Uricaru.

Două sînt „modelele" prin intermediul cărora prozatorul își propune să ilustreze dubla condiționare a realității și imaginarului ; Tănase Berzea și Șerban Pangratty sînt oamenii a căror existență se supune rigorilor celor două moduri de a fi, distanțate în ordinea raportării la realitate, dar identice din punctul de vedere al semnificației și tensiunii trăirii. Tănase Berzea, fost vice-prefect al Poliției Capitalei, în timpul ocupației germane din 1916—1917, este „reabilitat" și devine șef al gazetei „Veacul", finanțată de un „ministru" care conduce o frac-

țiune conservatoare ; numai că, deși poziția socială îi cere a fi prezent și activ, Tănase Berzea este, în fapt, preocupat „să deslușească *delirul* de realitate" pe care îl provoacă obsedantele imagini ale trecutului. Existența epică a personajului este un joc între *aparența* socială și *esența* ființei sale interioare ; „învingătorul" este, de fapt, un „învins" pentru că istoria a schimbat definitiv raporturile de forță, iar fostul vice-prefect al Poliției se pregătește, încearcă să afle cu o clipă mai devreme nu *cînd*, ci „*cum o să fie*" după ce-și va fi pierdut puterea : acea clipă coincide cu momentul ieșirii din realitate și pătrunderii într-o zonă difuză, imaterială, aproape de vis : „Conturele din jur se pierdeau într-un fel de ceață lăptoasă, lumea se organiza altfel, în pete difuze, încît avea senzația unei «înmuieri» a realității în care lucrurile erau dintr-un material asemănător cu vata, iar mișcarea a tot ce era în jur se făcea alene, ca în vise". Fapt semnificativ, căderea lui Tănase Berzea nu este rezultatul vreunui „act" venind din realitate, fiind provocată de pierderea esenței puterii sale care era dată de sentimentul deplinei proprietăți asupra unei „imagini" a lui Sofie pe care i-o „fură" Șerban Pangratty ; atunci cînd Tănase Berzea află că Sofie nu-i mai aparține, el îmbătrînește subit și iese din cursa socială : un atare mod de a fi nu-și găsește seva în limitele trăitului, cît în *citirea* semnelor sorții. Existența celuilalt personaj, Șerban Pangratty, reprezintă contrapunctul destinului lui Tănase Berzea ; prințul este în aparență alături de realitate (face o expediție în exotica Abisinie, studiază arhitectura gotică timpurie într-o Germanie sfîșiată de război, se interesează de mașinile de curse și face zboruri de agrement cu aeroplanul), dar, de fapt, el este adevăratul om al veacului. Șerban Pangratty înțelege atunci, în 1920, că mersul istoriei este condus de „lumea subterană" a muncitorilor și că nimic nu se va putea împotrivi revoluției pe care aceștia o pregătesc ; el simpatizează la început, apoi ajută efectiv pe prietenii lui Frimu și numai necunoașterea exactă a strategiei și tacticii luptei acestora îl face să confunde pe „provocatorul" Felecan cu adevăratul revoluționar. Formula umană a prințului Șerban Pangratty este opusă

aceleia a lui Tănase Berzea ; primul suferă de o boală care îi încetinește reacțiile, dar își programează gesturile pentru a fi mereu prezent pe creasta valului istoriei, în timp ce șeful gazetei „Veacul“ se îndepărtează de realitate, iese din sfera acțiunii vectorilor sociali.

Dinamica evoluției acestor două „modele“ umane care se definesc prin calitatea prezenței lor în istorie este urmărită de prozator în cadrul strict al unei realități cîtuși de puțin imaginate ; faptele cu care se confruntă personajele romanului sînt cît se poate de reale. Lumea romanului este una crepusculară, bolnavă de „morbul lui Lampers“, apatică, încremenită în propriul trecut, reacționînd cu întîrziere la impactul cu noua realitate, nepricepînd încă atunci, la 1920, că „bolșevicii există“. Fin cunoscător al psihologiei conducătorilor politici, bine documentat în ceea ce privește evenimentele și, mai ales, esența crizei epocii de guvernare averescană, Eugen Uricaru reconstituie în romanul său momentul grevei și demonstrației de la 13 decembrie 1918 atît în realitatea faptelor petrecute atunci, cît și în perspectiva implicațiilor în istorie a evenimentului. Schema epică folosită pentru aceasta este atent elaborată, articulațiile sale provenind din romanul de tip „policier“, dar păstrînd intact stilul cunoscut al prozatorului ; totul pleacă de la o fotografie care surprinde clipa de dinaintea primului foc de armă tras asupra demonstranților de la 13 decembrie 1918 : unii caută să identifice oamenii și faptele din fotografie (Ermil Stroescu, Tănase Berzea), alții știu dar ascund adevărul (Neculai Branea, Simi Culic), iar ceilalți, oamenii stăpînirii, arestează pe toți cei care știu și care posedă còpii ale fotografiei. Identificarea, procesul cunoașterii adică, se petrece conform unei „rețete“ pe care o oferă arta ; pentru Ermil Stroescu, citirea fotografiei nu este posibilă decît urmînd interpretarea unui tablou, o „operație delicată“ care constă în a descoperi „în spatele unui peisaj un portret“ : subtilitatea interpretării condiționează deci reconstituirea trecutului și, în cazul lui Ermil Stroescu, citirea fotografiei nu este posibilă decît urmînd interpretarea unui tablou, o „operație delicată“ care constă în a descoperi „în spatele unui peisaj un portret“ : subti-

litatea interpretării condiționează deci reconstituirea trecutului și, în cazul lui Ermil Stroescu, găsirea rațiunii însăși de a fi. Pentru aceasta, ziaristul îi cere fotografului Franta zece còpii pe care le așează apoi într-o ordine, realizînd un montaj fotografic prin intermediul căruia provoacă trăirea : ceea ce părea definitiv încremenit capătă viață, devine realitate, implicînd privitorul. Pentru ceilalți, fotografia aceasta constituie o *dovadă;* socialiștii își dovedesc prin ea forța, oamenii stăpînirii o caută pentru a o distruge și a face să dispară toți cei care știu : multiplicarea dovezii trecutului înseamnă, în fapt, revenirea acestuia în instanța prezentului. Ceea ce doresc Averescu și ceilalți conducători politici ai epocii este să împiedice „scurgerea timpului, ascunzîndu-se toate probele, ascunzînd trecutul. Dacă nu ai dovezi din trecut înseamnă că nu s-a întîmplat nimic". Ermil Stroescu multiplică dovada de care socialiștii aveau nevoie atunci pentru că acea coloană de demonstranți reprezintă un fapt din trecutul mișcării muncitorești. Într-o lume condusă de oameni care vor să ascundă realitatea prin distrugerea dovezilor trecutului și prin „bombele" unei prese de scandal, care „să sfîrîie întîi și să explodeze în fața ochilor unui public care nu-și închipuie că se poate întîmpla așa ceva cu el ori cu cei din preajmă" — totul pentru ca oamenii să fie „vîrîți cu voia sau fără voia lor în tot felul de încurcături", fotografia lui Emil Stroescu este un element ordonator, în stare să precizeze *sensul adevărat* al existenței.

Vladia este o „datorie" pe care prozatorul o avea de plătit primului său volum, *Despre purpură,* ca și întîmpinării entuziaste, aș zice, a criticii care, comentînd apoi celelalte cărți, a păstrat o nostalgie, uneori „secretă", alteori mărturisită, pentru acel spațiu epic în care strălucea purpura Vladiei. De ce a plăcut acea primă carte a lui Eugen Uricaru ? Mai întîi pentru frumusețea tărîmului utopic pe care îl propunea, pentru căutarea unui sens al existenței, în primul rînd, în acea „competiție" dramatică a cunoașterii care angaja toate personajele cărții, pentru sugestiile prin care lumea imaginară viza textura celei reale, în sfîrșit, pentru încercarea de a reabilita un anume

romantism prin „miza“ sentimentală a cărții. Toate aceste calități ale primului volum se transmit integral în *Vladia ;* în plus, scris la vîrsta maturității, acest roman depășește valoric atît prima carte, pe care o rescrie, cît și — după părerea mea — celelalte volume ale lui Eugen Uricaru.

Vladia este, în fond, un roman sentimental a cărui premisă se află în tentativa autorului său de a regăsi statutul original al unor cuvinte pe care sensibilitatea „modernă“ pare a le fi „repudiat“, părăsindu-le sub crusta groasă a „prafului“ romantic : *iubirea* și *iluzia.* O stare a poeziei lucrurilor de altădată este ceea ce transmite, la primul nivel al lecturii, lumina crepusculară a Vladiei, o lume contaminată iremediabil de „boala“ trecutului : pentru locuitorii acesteia, „trecutul real sau imaginat urma să devină singura perioadă fericită ori demnă de încredere în viața lor“. Fiecare trăiește cu iluzia sa și toți cu *trecutul* unei povești de dragoste de pe vremea valsului ; profesorul de naturale Croicu și-a născocit „teoria cu fluturi“, Mihălceanu și-a găsit rostul în „mesajele directorului“, inginerul Bașaliga se pregătește tot anul pentru clipa iluzorie a unui transport de vin către Comana, Copaciu are convingerea că va tranșa de partea sa conflictul ascuns cu Bașaliga, Vicol Antim caută un inexistent aerodrom, Gelu Ravac, ultimul venit, o descoperă pe Antuza, „dublul“ soției sale dispărute : aici, în Vladia, „se poate întîmpla tot ceea ce ai vrea să se întîmple“. Existența tărîmului imaginar, ființarea lui dincolo de limitele posibilului, ale realității, într-un cadru al idealității iluziei, provoacă o chemare perpetuă a spiritului către propria sa creație ; fiecare locuitor al Vladiei este un Pygmalion care își creează propria sa Galatee în a cărei imagine proiectează tot ceea ce îi agită sufletul : Vladia este o sumă a iluziilor fiecăruia, iar cunoașterea structurii sale labirintice nu se poate realiza decît acceptînd tulburătoarea, „periculoasa lipsă de explicații firești, logice“. Și pentru a trăi, pasărea rară a iluziei are nevoie de o colivie cu zăbrele de argint ; vila Katerina, Crama, gospodăria Adamilor sînt astfel de *„medii naturale închise“* în care fiecare trăiește fericit doar propria sa plăsmuire,

făcînd necunoscutul — palpabil, transformînd irealitatea în realitate, minciuna în adevăr : toţi cei din Vladia sînt nişte „tulpa" ai propriilor născociri, victime ale capacităţii lor de iluzionare.

Două sînt „performanţele" acesteia ; mai întîi, o reabilitare a iubirii, a pierdutei sale semnificaţii „romantice" ; K.F. şi prinţul aviator Şerban Pangratty, Antuza şi Vicol Antim, Olga şi Gelu Ravac sînt cuplurile care redescoperă credinţa în valoarea absolută a erosului, pentru că, iată, „totul poate să dispară" dar „dragostea, iubirea rezistă pînă la capăt" ; istoria însăşi a evoluţiei oamenilor se topeşte în acest sens unic pe care două sensibilităţi din epoci diferite (K.F. în 193... şi Antuza, azi) conferă iubirii care „se stinge de la sine, dar nu poate fi stinsă de nimeni şi cu nimic". Iar dacă această redescoperire a unui sentiment „desemantizat" este primul obiectiv al capacităţii de iluzionare a celor din Vladia, *moartea* este cel de-al doilea ; nimeni nu moare în Vladia, sau în preajma ei, ci „dispare" : K.F., Şerban Pangratty, bătrînul Ionel Vartic dispar, trec adică într-un *dincolo,* nevăzuţi de nimeni, nelăsînd nici un semn. Moartea este, aşadar, o dispariţie, un fapt încărcat de ambiguitate şi, prin aceasta, *un refuz al certitudinii.* Izolarea în nefiinţă, dispariţia, reprezintă o formă a vieţii din acel „dincolo", adevărata moarte fiind izolarea „aici", între ceilalţi — regimul impus al singurătăţii ; iubirea nu acceptă tranzitoriul pentru că ea se adresează vîrstei de aur a fiinţei, care *trebuie* să fie veşnică : capacitatea de iluzionare a celor din Vladia recîştigă iubirea pentru a „repudia" moartea şi singurătatea : acest „conflict" dintre două tipuri de sensibilitate — „romantică" şi „modernă" —, cu „poeticile" lor diferite, este primul obiectiv al romanului lui Eugen Uricaru.

Iar dacă această dezvoltare a textului se circumscrie unei zone pe care aş numi-o *neoromantismul* literaturii noastre contemporane, al doilea plan epic al romanului abordează cunoscuta problematică a „raporturilor de putere", elementul *dinafara* Vladiei care încearcă să se grefeze pe textura sa *interioară ;* realitatea este re-prezen-

tată la o scară convenabilă în Vladia; regăsim astfel știutul joc al celor „puternici" (Bașaliga, Copaciu) cu cei „slabi" (Croicu, Mihăilceanu, Vicol Antim, K.F.), un joc în care „cîștigă cel care are atuurile de partea sa". Beneficiind de experiența romanelor anterioare, Eugen Uricaru realizează aici o subtilă conturare a celor două tipuri umane angajate în acest joc: „victima" trăiește o adevărată „plăcere", voluptate a supunerii, iar personajul care reflectă cel mai bine condiția acesteia este profesorul de naturale Croicu: „Eu niciodată n-am avut personalitate. Nici n-am vrut să am personalitate", mărturisește acesta; cei „puternici" au personalitate, fiind posesorii adevărului pe care cei „slabi" încearcă zadarnic să-l descopere: imposibilitatea accesului la adevăr provoacă această „criză a personalității". Mai mult încă, cei (auto)investiți cu atributele puterii au responsabilitatea de „a-i face fericiți" pe ceilalți, supușii; Bașaliga și Copaciu se simt „responsabili" de a procura o *anume* fericire fiecărui locuitor al Vladiei: romanul vizează, prin aceasta, problematica nu tocmai comodă a unui raport dintre fericirea, ca proiecție a fiecăruia și ceea ce s-ar putea numi „fericirea ca necesitate înțeleasă", dintre aspirațiile ființei și ceea ce i se oferă în planul relațiilor sociale. Eugen Uricaru însă nu vizează doar acest joc al „suveranului" cu „supusul" său, ci și competiția pentru dobîndirea întîietății dintre cei puternici; Bașaliga și Copaciu se află într-un secret conflict pe care autorul îl reliefează cu multă abilitate pe traiectul unui „spațiu concav" care pleacă de la *neîncredere* și sfîrșește în acea *„ură rece, necruțătoare"*. Deschizîndu-și perspectiva, deopotrivă, spre cele două repere ale destinului uman — realitatea (Comana) și iluzia (Vladia) —, proiectîndu-și substanța și semnificația în „anonima" lucrare a profesorului de istorie, Vicol Antim, care încearcă să găsească prin cuvîntul scris dimensiunile realității și himerei în care trăiește, înțelegîndu-le, regăsindu-se pe sine în durata existenței sale în Vladia, romanul lui Eugen Uricaru este o rostire despre adevărul iubirii, al iluziei, al morții, al competiției întru putere, cu cuvinte „noi" despre senti-

mente „vechi" ; *Vladia* este un „roman sentimental" care se înscrie în fluxul nou al acelui neoromantism ce renunță la „romanță", păstrînd însă intact „parfumul" acesteia : „Vladia e o lume, și lumea e o Vladie". În ambiguitatea semnificativă a acestei fraze ce tutelează scrisul lui Eugen Uricaru se proiectează dublul registru al creației și, implicit, al lecturii fiecărei cărți a prozatorului : realul condiționează „magicul", reconstituirea afectivă conferă forță celei istorice pentru că, iată, nimic nu poate fi închipuit în afara realității.

GABRIELA ADAMEȘTEANU

Primele două cărți ale Gabrielei Adameșteanu — *Drumul egal al fiecărei zile* (1975) și *Dăruiește-ți o zi de vacanță (1979)* — se circumscriu unei formule epice intens folosite mai ales de prozatoarele contemporane, pe linia unui orizont deschis în perioada interbelică de Hortensia Papadat-Bengescu (în primele volume), Ticu Archip (în nuvele), Ioana Postelnicu, Cella Serghi, Lucia Demetrius ; lirismul, investigarea „sufletului feminin", visarea, personajele bovarice mistuite de dorințe fără contur — acestea sînt caracteristicile generale ale literaturii „feminine" care însumează, iată, o experiență bogată și destul de mult întinsă în timp. Letiția Branea din primul roman al Gabrielei Adameșteanu este un personaj care se situează cu mare exactitate în tradiția tipului de proză amintit ; mai întîi, trăirile sale se produc în perspectiva unui *model* care cuprinde atît „scenariul" cît și „rolul" unei piese binecunoscute, unde se vorbește despre speranțe înșelate, suferințe și singurătate. *Cartea* și *filmul* reprezintă elementele modelatoare ale fiecărei experiențe pe care o parcurge adolescenta Gabrielei Adameșteanu, începînd cu urcarea în acest „rol așteptat" de pe prima pagină a romanului : citind din plăcere în vremea liceului sau din ambiție în timpul studenției, Letiția Branea nu află nicicînd „ce să spere și pînă unde", strivindu-și între cărți ființa fragilă mistuită de dorințe vagi, fără putința de a-și părăsi scenariul și de a-și depăși rolul. Sufletul protagonistei se compune dintr-un aliaj pe care îl numim îndeobște „bovaric" ; intră aici o „infirmitate"

socială care este efectul unor nesigure vini anterioare, ca și chemarea spre o lume bănuită, abia întrezărită, dar chinuitoare prin persistența și agresivitatea himerei sale ; relația cu Petru Arcan și munca pe manuscrisul unchiului Ion sînt schițe (ale erosului și profesiei) pentru o țintă unică. Distanța „umană" dintre Petru Arcan și Letiția Branea este, în fapt, o distanță socială, femeia dorindu-și accesul într-o lume de dincolo de anonimat și de dincoace de structura sa interioară : în aceste dorințe fără contur ale protagonistei nu se pot recunoaște speranțele arivistului, ci doar inadecvarea, tragică e drept, dintre vis și realitate. Cu zilele „înecate în obișnuință", purtînd semnele nereușitei, primind suferințe ale altora și repetîndu-le ratarea, Letiția Branea se mișcă într-un decor care închide, în fiecare element al său, aceeași istorie cenușie și aceeași lipsă de strălucire pe care studenta încearcă să le înlăture iubind și muncind haotic : casa, mobilele vechi, Telefunkenul, căminul studențesc, patul, perna ori fotografiile îngălbenite din vitrina de pe corso-ul orașului de provincie „emit" particulele fine ale unei atmosfere apăsătoare în care „manechinele" zîmbesc silit și ațintesc cu priviri „oarbe" străzile pustii.

Cele trei texte din *Dăruiește-ți o zi de vacanță* sînt variațiuni pe aceleași teme ; obsesia evadării în altă lume și inadecvarea celor două „tipare" (ale visului și structurii interioare a personajului) marchează *„viața neclară"* a lui Cristian Călin din proza care oferă titlul volumului. între Cristian Călin și Letiția Branea este însă o deosebire pe care o produce natura diferită a celor doi protagoniști ; dacă existența femeii se supune unui scenariu pe care l-a scris *lectura,* destinul bărbatului (deși cu același final) evoluează pe coordonatele *trăitului :* de aici, atenția mai mare acordată în cea de-a doua carte texturii relațiilor sociale și ordonarea vieții personajului central în jurul unui *complex al culpabilității :* redactat în două variante asemănătoare („Nu, nu-și dusese cum trebuie viața" și „ăsta era, probabil, cel mai mare defect al lui, că nu putea să facă ce trebuie"), amintitul complex este unul impus de norma privirii și opiniei celor din jur în ai căror ochi Cristian Călin își citește eșecul. Deși bine

scrise, primele cărți ale prozatoarei nu ies din media romanului de analiză, substanța și formula lor epică constituind ipostaze comune ale unor invariante tematice și stilistice care au produs cîteva sute de texte asemănătoare în proza noastră contemporană.

Dimineață pierdută (1983) este însă surpriza pe care a produs-o Gabriela Adameșteanu, la fel cum altădată au surprins *Galeria cu viță sălbatică* a lui Constantin Țoiu, *Lumea în două zile* a lui George Bălăiță sau *Absențe* lui Augustin Buzura; această din urmă carte a prozatoarei nu pare a avea nimic comun cu precedentele două, saltul calitativ fiind la fel de spectaculos ca și cel al Hortensiei Papadat-Bengescu de la *Romanță provincială* la *Concert din muzică de Bach*. În *Dimineață pierdută*, Gabriela Adameșteanu se folosește de instrumentele prozei „obiective", creînd cîteva personaje memorabile, conturînd profilul unei epoci și, mai ales, punînd în valoare ceea ce aș numi *funcția critică* a discursului narativ. Primul semn al obiectivării este structurarea textului prin alternarea a cel puțin trei unghiuri de vedere : al Vicăi Delcă, al aristocratei Yvonne Scarlat și al naratorului omniscient. Funcția critică devine astfel activă, producînd o realitate nouă pe care jocul monologului interior o potențează, o pune în valoare, acordîndu-i pondere, trasînd spațiul romanesc în detaliile și cadrul său general. Iată modul în care se constituie mai întîi realitatea psihologică a protagoniștilor ; monologul Vicăi Delcă, comentat de narator, definește calitatea personajului „opozant", aceea a lui Yvonne Scarlat, dezvăluind însă și caracteristicile tipului pe care îl re-prezintă ea însăși în roman : „Ivona ! Cu cipilica ei gri, cu paltonu verde, cu vulpea la gît, vulpea aia argintie de năpîrlește, d-a tot vrut să o vîndă la Consignația și nu i-a primit-o ăia... Ea știe de ce n-a vîndut-o pîn' la ormă, că ce spune ea n-ai cum să crezi, minte de stinge. Ivona, cu nasu ei lung și cu botu de vulpe, care încuie casa ! Uite-o cum încuie, de două ori, ușa din față. Și p-ormă adulmecă. Uite-așa se uită, și-n dreapta, și-n stînga, parcă-i o vulpe care adulmecă. Și-odată-i scapă ochii la ușa din dos, și-odată o vezi că rămîne și ea, încremenită. A rămas

încremenită c-o vede. Ei, am io ac de cojocu tău, am io ac de cojocu tău (...) Nici nu-i zice nimic, nici nu se uită chiorîș, se face c-o crede. Știe ea ce merită alde Ivona : pup-o în bot și ia-i banu tot" ; monologul lui Yvonne Scarlat are aceeași dublă deschidere spre destinatar (chiriașii de aceeași condiție cu Vica Delcă) și emițător, pe care o asigură amintita funcție critică a ochiului personajului : „este o naivitate să îți închipui că poți schimba ceva în psihologia unor asemenea oameni, dacă îi tratezi de la egal la egal. Sau dacă le faci mărturisiri adevărate, dacă te umilești, în fața lor, să le faci. E o naivitate să îți închipui că ai putea să le cîștigi încrederea, sau cel puțin bunăvoința. Nu, ei sînt mai șireți decît tine, iar de crezut tot n-au să te creadă, pentru că tocmai de aceea au ajuns unde au ajuns : pentru că ei cred mai puțin decît oricine. Ei sînt convinși că totul e o minciună, că toată lumea minte. Ei sînt cei care nu își fac despre nimic iluzii."

Personajele Gabrielei Adameșteanu au un ochi foarte critic — cum spune Yvonne —, „criticînd împrejur tot ceea ce văd" ; dar „textul" acesta deosebit de activ al privirii critice este, în același timp, *oglinda* personalității celui care îl produce : criticînd, personajul ajunge la „autocritică". Un asemenea text presupune un dublu registru al lecturii, cititorul luînd act într-o primă instanță de rezultatul criticii, pentru ca apoi, interpretînd, să poată vedea natura complementară a celui criticat : Vica Delcă și Yvonne Scarlat sau profesorul Ștefan Mironescu și Titi Ialomițeanu sînt, pe rînd, *„critici"* și *„criticați"*, naratorul consemnînd cu grijă monologul fiecăruia și realizînd un montaj inteligent al segmentelor critice și autocritice ale acestora : vorbind, protagonistul produce un text critic pe care naratorul, prin plasarea unor anumiți indici, îl face accesibil *analizei* cititorului care construiește un profil al personajului-critic din datele pe care acesta i le furnizează despre personajul-criticat.

Această dublă mișcare a textului, care antrenează în aceeași măsură personajul, naratorul și cititorul, fiecare creînd cîte un nivel al narațiunii, reprezintă mecanismul esențial al cărții Gabrielei Adameșteanu, permițînd pro-

zatoarei abordarea unei zone foarte largi, de la particula unei structuri psihologice la conturul unei epoci istorice; prin funcția critică a monologului personajului se povestește istoria unei familii în confruntare cu evoluția atît de contorsionată a primei jumătăți din acest secol și se stabilesc tipologiile romanului, în timp ce prin funcția de reflectare textul oferă o imagine cuprinzătoare a situației politice și sociale din România anilor primului război mondial. Iată un exemplu: compromisul formulat de Titi Ialomițeanu („a fi bine cu toată lumea“) îl caracterizează ca personaj în limitele relațiilor cu Sophie și Ștefan Mironescu și, totodată, același „principiu“ este al unei întregi categorii sociale și al grupării politice a „filogermanilor“. Prozatoarea dovedește o perfectă cunoaștere a epocii, ceea ce i-a permis crearea unor tipologii care, deși structurează un text de ficțiune, păstrează intacte atributele autenticității, dezvăluind tocmai de aceea un *adevăr istoric*; în planul intern al textului, personajul-critic și cel criticat formează cuplul naturilor complementare, stabilesc ceea ce se numește o pereche de caractere: arivistul Titi Ialomițeanu, cu ifosele și neascunsa ambiție de a fi „altul“, și profesorul Ștefan Mironescu, visînd la intangibila „sophrosyne“, alcătuiesc perechea de caractere din *„trecutul“* romanului, în vreme ce Vica Delcă, urmărind să cîștige cincizeci de lei (laitmotivul monologului său este acesta: „Păi, două suflete, șase sute cincizeci de lei, și chiria, și lumina, și televizoru ?...“) și aristocrata Yvonne Scarlat, încercînd s-o păcălească pe Vica Delcă, pentru a economisi aceeași sumă de bani, formează perechea din *„prezentul“* textului: funcția critică jalonează distanța socială între protagoniști („plebeul“ și „aristocratul“), în timp ce funcția de reflectare nivelează caracterele reducîndu-le la cîteva invariante: această dublă deschidere a textului creează *materialul* epic, constituie *romanul* și, în aceeași măsură, analizează *materia*, înfățișează adică *epoca*.

Impecabil construite sînt scenele „crude“ ale cărții, aducînd, în bună tradiție bengesciană, necesarele elemente naturaliste unui text care mizează mult pe finețea analizei psihologice (secvența bombardării unui depozit

de lemne, de pildă) ; pe fragmente și în întregul său, *Dimineață pierdută* este unul dintre cele mai importante romane apărute după 1980 și, totodată, posibila carte-efigie a Gabrielei Adameșteanu : în aceste condiții, *Drumul egal al fiecărei zile* și *Dăruiește-ți o zi de vacanță* constituie azi o etapă depășită despre care se va vorbi, probabil, astfel : înainte de romanul *Dimineață pierdută*, Gabriela Adameșteanu a mai scris...

IOAN DAN NICOLESCU

După debutul puţin concludent cu *Rana statuilor* (1977), urmat de un volum de proze scurte, *Legătura de chei* (1980), romanul *Sărbători marţiale* (1980) trasează mai limpede conturul universului romanesc şi precizează recuzita tehnică la care face apel Ioan Dan Nicolescu a cărui proză, cu o pronunţată componentă simbolică, a fost deseori pusă în legătură cu influenţele exercitate în spaţiul cultural românesc de „realismul magic" sud-american. Din perspectiva amintitei componente simbolice, romanul *Sărbători marţiale* se dezvoltă pe baza a două nivele structurate în jurul a două tipuri de nuclee simbolice. Un prim nivel este acela al *semnului,* al simbolului cu valoare anticipativă. Prima secţiune a romanului, intitulată *Semne,* avertizează cititorul, prin intermediul unor astfel de fragmente, asupra „tipului" de materie narativă care va fi prelucrat în text. Frigul, spaţiul devitalizat, întîmplările neobişnuite (vinul de împărtăşanie îngheaţă în altar), coşmarurile, apariţia rău prevestitoare a unor animale ciudate (inorogul, ariciul alb cu ochii roşii) reprezintă elementele acestui prim nivel; unele sînt simple semne, creatoare ale unei atmosfere halucinante care pregăteşte întîmplările neobişnuite; altele (ariciul alb, spaţiul devitalizat, frigul) vor fi reluate în naraţiune, prin aceasta dobîndindu-şi valoarea simbolică. Elementul esenţial pe care îl reţin din această primă secţiune a cărţii este semnificaţia *albului* ca modalitate de tratare a spaţiului pentru că, iată, autorul opune în roman spaţiul supus legilor dinamicii vieţii, Osa, celui devitalizat, pustiului alb care va înghiţi, în cele din

urmă, frumoasa dar utopica plăsmuire a lui Gaston și a prietenilor săi.

Cel de-al doilea nivel simbolic al cărții se conturează în partea a doua, intitulată *Inceputul*, care conține și „fabula" textului : un oarecare Gaston, personaj investit cu puteri oculte, sosește în satul terorizat de semnele rău prevestitoare, adună pe locuitorii săi și îi conduce către Izvor, etapă intermediară a drumului către lumea iluziei și a jocului gratuit. Venirea lui Gaston, gonit la început de propriile sale cuvinte pe care ceilalți le repetă ca un ecou, trăind astfel drama imposibilității comunicării, și recunoscut în urma probei însușirilor sale oculte (cîntecul viorii lui Gaston prăbușește o clopotniță), trimite la imaginea Fiului. Izomorfă apariției acestui mit este acea ceremonie a inițierii pe care o conduce Gaston, ajutat de Ion clopotarul și de Ambrozie, îmblînzitorul de șerpi ; pe drumul inițiatic spre Izvor, supușii lui Gaston trec prin cîmpia acoperită de melci (forma helicoidală a cochiliei acestora constituie un simbol al temporalității, al rezistenței ființei în fața fluxului schimbării), prin pădurea luminată de șerpi (dublet al lunii, un fel de sinteză a forțelor cosmice), contemplă lupta dintre vîrcolac (element al Bestiarului) și forțelor benefice solare și vor primi „botezul" apei Izvorului purtat de coarnele unui taur. În sfîrșit caracteristica mitului Fiului este discursul mesianic : Gaston le vorbește celor care l-au urmat în acel stil biblic care promite totul pentru cei ce se supun și amenință pe cei ce nu se vor supune Cuvîntului său. Sub puterea apei Izvorului și a discursului lui Gaston oamenii, alcătuind inițial o masă informă, capătă o *identitate* precisă, un nume, dar rămîn în continuare fără *individualitate ;* lipsa ei este, de altfel, o premisă a supunerii necondiționate pe care o vizează Gaston. Însoțitorii acestuia au lepădat în apa purificatoare memoria, învelișul amintirilor, eliminînd astfel trecutul ; absența lui înseamnă proiectarea întregii energii spre un viitor care nu este altceva decît o iluzie provocată de jocul subtil, periculos și iremediabil al lui Gaston : pentru ei, *masca* devine chipul adevărat, trecutul se estompează în fața luminii orbitoare a prezentului care anunță iluzia viitorului. Totul se bazează pe cele două convenții ale

jocului : una a *iluziei* („să credem necondiționat"), iar cealaltă a *timpului* (închiderea în limitele unui prezent etern). Scopul ascuns al jocului abil al lui Gaston este atingerea perfecțiunii, iar întruchiparea acesteia va fi cetatea Osa.

Istoria creșterii și descreșterii orașului plăsmuit de Gaston constituie materia următoarelor secțiuni ale cărții : *Orașul* și *Căderea*. Osa, splendida cetate, reprezintă spațiul tuturor iluziilor : personajele trăiesc pe rînd iluzia puterii, a splendorii, a fericirii, a dragostei, a luxului, a adevărului, a siguranței și a libertății, dar perfecțiunea lumii pe care o concepe Gaston este măcinată de înfățișările opusului ei, ale imperfecțiunii : oamenii se îmbolnăvesc de „boala căderii", soldații cu panașe albe ai lui Gaston vor fi învinși de cei îmbrăcați în zale negre ai lui Nicanor, iar măreția cetății cade pradă pustiului și încremenirii lipsite de viață. Toată splendoarea Osei, întruchipare a vieții ca joc și a jocului ca viață, constituie o încercare de acoperire a spaimei unei lumi supusă irevocabil eșecului și cenușii ; destinul frumoasei cetăți reprezintă, în fapt, o călătorie la capătul iluziei. Soluția ieșirii din cercul închis al teribilei utopii, conturată în ultima secțiune a romanului, *Întoarcerea*, este aceea pe care singur o poate oferi elanul energiilor vieții ; imaginea acestuia, acea ritualică Facere a Pîinii, constituie un happy-end al coșmarului, o fantă în celula iluziei, singura posibilitate a reluării vieții cu suma intactă a virtualităților sale. Stilul, micile artificii, fraza amplă, adecvată substanței și ideii epice, păstrînd o evidentă deschidere spre discursul poetic, modalitatea de prelucrare a simbolului fac din acest roman un posibil punct de plecare al unui destin scriitoricesc de excepție pe care, de altfel, îl conturează mai exact romanul *După mine, o zi...* (1983).

Locul și timpul desfășurării „intrigii" : probabil Moldova în cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Situația istorică : în plină epocă fanariotă. Informații istorice : foarte bogate. „Imprecizia" datelor istorice propriu-zise este însă cu totul compensată de capacitatea prozatorului de a oferi perfect ceea ce se numește în mod curent „culoarea epocii" și chipurile oamenilor săi.

Planul epic al romanului cîştigă prin atenta „cenzurare" a dezvoltărilor simbolice (exersate din plin în romanul precedent) ; prozatorul a urmărit cîteva teme fundamentale cu ştiinţa deplină a regulilor jocului pe care trebuie să le respecte romanul aşa-zis „istoric". Voico, personajul central al cărţii, este un alt dictator care, desigur, se numeşte „vodă" ; un „vodă" însă care se poartă în ţara pe care o conduce ca un adevărat cuceritor şi a cărui deviză este aceasta : „Eu vroiesc ca nimenea să nu vroiască nimic !". Lîngă „vodă" stă cronicarul său, Artemie, care trebuie să mintă pentru a scrie adevărul : „Trebuie să mint pînă la capăt, pentru a putea spune adevărul pînă la capăt", îşi zice acesta. Ioan Dan Nicolescu a reuşit în romanul său să ofere o imagine completă a unei epoci istorice şi, în acelaşi timp, să relateze „de la faţa locului" felul cum se poate *scrie* istoria „aparentă", la zi, pe placul lui Vodă, şi aceea „secretă", adevărată, mărturie pentru posteritate. Artemie scrie, aşadar, două cronici ; prima care falsifică adevărul, prezentînd adică istoria aşa cum n-a fost şi a doua, ţinută în taină, în care adevărul se desface de hainele poleite de vrerea stăpînului. Inutil să povestesc intriga romanului, foarte stufoasă, sau să exemplific cele spuse mai înainte odată ce fiecare fapt care se cuprinde în epica textului poate să confirme. Aş remarca doar valoarea cu care sînt investite *logosul* — ordinea haosului unei lumi aflată în pragul crepusculului — şi *trăirea,* în limitele căreia are loc iniţierea lui Artemie şi Pafnutie, cei doi cronicari ai timpului : asceza, păcatul şi puterea.

După mine, o zi... este o carte de mare virtuozitate lingvistică : Ioan Dan Nicolescu a învăţat, cu minime scăpări, limbajul cronicarului vremii, ca şi arta âceluia de a portretiza : iată numai un singur exemplu : „De sus, dintre braţele scaunului domnesc, Voico îi urmări sugîndu-şi buzele. După ce uşile se închiseră, îşi prinse cu palma bărbia groasă şi căzu pe gînduri. Artemie îl privea din stînga, aşteptînd, Privirea i se prelinse ca o apă peste faţa vornicului, oprindu-se la sprîncenele subţiri şi lungi, la pungile vineţii de sub ochii negri ce tremurau chiar atunci cînd era liniştit, la urechile ca nişte fluturi cenuşii, încărcaţi de păr şi, în cele din urmă, la

nasul lung, întors către sus, despicat în vîrf, la gura veșnic udă, pămîntie, pe care se sprijinea, trăgîndu-i colțurile în jos, pielea obrazului, lucind de grăsime ca o marmură unsă, albă. Sub gîtul tare, se vînzoleau vinele pline de sînge, într-o zbatere acum mai domolită și picuri de sudoare se aninaseră de gulerul cojocului de vulpe înțepat des cu fir de aur, ca o ploaie pe un trup de sălbăticiune. Catifeaua tronului era umedă și ea, se încrîncenase la culoare acolo unde mîinile albe, cu degetele încărcate de carne moale, sugrumată sub strînsoarea inelelor, o frămîntaseră. Părea un sînge trecut spre moarte, negru, lipsit de strălucire“. Lui Ioan Dan Nicolescu nu-i lipsește decît un subiect pe măsură pentru a putea scrie un roman de înălțimea oricărei opere a înaintașilor săi iluștri întru roman „istoric“ : afirmație care, nu mă îndoiesc, se va dovedi.

V. GENERAȚIA '80

RADU ȚUCULESCU

Prozele din primele două volume ale lui Radu Țuculescu — *Portocale și cascadori* (1978) și *Grădina suspendată* (1981) — pregătesc seria romanescă începută în 1982, care îl va consacra pe tînărul scriitor clujean.

Primul roman al lui Radu Țuculescu *Vînzătorul de aripi* (1982), abordează cîteva teme epice comune prozei generației sale. Este, mai întîi, această „foame de adevăr", dorința de cunoaștere căreia i se supun toate personajele textului : Laurențiu vrea să știe adevărul despre faptele tatălui său care ispășește o pedeapsă gravă, „inovatorul" Cioacă încearcă mereu să descopere alte noi mecanisme care să lege lucrurile între ele, pentru ca personajul central al narațiunii, Cristian Manta, să-și definească destinul în limitele acestei perpetue căutări a adevărului pe care nu îl află dar spre care își îndreaptă toate fibrele ființei sale interioare ; „raporturile de putere" din romanul lui Radu Țuculescu sînt, în fapt, *raporturi de cunoaștere* care se stabilesc între cei care știu (Generalul, tatăl lui Cristian Manta, Profesorul de franceză, Temistocle Hohotă) și cei care vor să afle (Laurențiu, Cristian, Cioacă, Tudor Selceanu) : primii ascund adevărul, ceilalți vor să-l găsească — iată mobilul confruntării personajelor din roman. Aceste raporturi de cunoaștere se circumscriu relației care se creează între anchetator și anchetat, relație care evoluează la doi poli diferiți pe axul existenței eroului, corespunzînd, în planul construcției textului, celor două nivele temporale — *atunci* și *acum* — și spațiale — *acolo* și *aici* ; în copilărie (atunci, acolo), Cristian Manta era cel care „ancheta" pe cei care știau adevărul

întreg și nu voiau să-i comunice decît jumătate din el. La maturitate (acum, aici), raportul se schimbă : Cristian Manta este cel anchetat de către Temistocle Hohotă, unul dintre „posesorii“ adevărului, pentru un „delict“ misterios despre care nu i se spune nimic și, mai mult încă, despre care nu află nimic pînă la capăt : totul, și în copilărie, și la maturitate, se înfățișează lui Cristian Manta sub semnul ambiguității pentru că mereu i se ascunde ceva. Ceea ce unește, așadar, cele două vîrste ale personajului cărții este această „nedumerire“, această ambiguitate prin ecranul căreia elevul încearcă să treacă cu sentimentul deplinei legitimități a efortului său, dar care, la maturitate, aduce cu sine un *complex al vinovăției* pe care „viermele de mătase“ al fricii îl țese neștiut în jurul său : toată „libertatea“ și „îndrăzneala“ copilăriei se transformă acum sub acțiunea acestei „nedumeriri“, a întrebării fără răspuns „dar, totuși, ce-am făcut ?“.

„Delictul“ personajului este acela de a fi crezut că „poate ajunge la fericire prin apatie“ ; Cristian Manta, om al marilor planuri, niciodată împlinite, autor al unui „jurnal de viitor“ care „dă frîu liber imaginației“, plutind prin apa călduță a unor „întrebări de duminică“, cu „deviza“ horațianului „nil admirari“, se vede scos deodată din acest clopot de sticlă și pus în fața unei bănuieli de vinovăție, neconfirmată de altfel, dar care va reuși să-i modifice radical textura interioară : „omul fără prieteni“ — anchetatul — se împrietenește cu anchetatorul carcasa „singurătății neagresive“ se dizolvă sub acțiunea „acidului“ puternic care este *nevoia de celălalt*. Din această anchetă fără vinovat se naște un „nou“ Cristian Manta care parcurge în durata unei incolore zile de duminică întreg traiectul dramatic de la condiția contemplării la aceea a implicării, de la zona singularității la aceea guvernată de relația, de comunicarea cu cel de alături.

Romanul *Ora păianjenului* (1984) continuă într-un anume fel experiența celui precedent ; cu personajul din această carte, Miș Dron, Radu Țuculescu a încercat să contureze profilul unei întregi categorii a cărei forță de impact asupra structurilor sociale este destul de puternică

Dar iată proiectul lui Miș Dron : „Trebuie să fiu mereu extrem de atent, asta să n-o uit nici o clipă. Să fiu diplomat, chiar și atunci cînd nu-mi face nici o plăcere“ ; cu aceste gînduri, protagonistul romanului se pregătește pentru o carieră strălucitoare și, chiar dacă prima dovadă de forță este atingerea unei ținte derizorii, ceea ce îl interesează pe Miș Dron nu este atît finalitatea, cît drumul, *exercițiul* în vederea marilor izbînzi de mai tîrziu : personajul „se antrenează“ cucerind unanimitatea în alegerea sa ca șef de scară al unui nou bloc de locuințe.

Radu Țuculescu cunoaște foarte bine lecția romanului balzacian al cărui model i-a furnizat „schema“ epică dar și unele amănunte la care putea renunța (Miș Dron, pe una din înălțimile ce domină orașul, seamănă prea mult cu un binecunoscut erou balzacian, dintr-o tot atît de cunoscută scenă). Perspectiva prozatorului asupra sistemului de relații sociale și asupra mecanismului care îl constituie este cît se poate de exactă ; efect al „experienței de viață“ dar și al intuiției, această deschidere a unui spațiu prin intermediul unui personaj reprezentativ interesează încă mai mult pe cititorul romanului : „activitatea“ lui Miș Dron dezvăluie adevărata concepție a unor oameni cu o aparență a cinstei și onorabilității dar, în aceeași măsură, precizează limitele dramei pe care o trăiesc oamenii ce se vor integri între acești parametri ai competiției sociale ; balerina Alina Diaconu și profesorul Alexandru Marinescu zîmbesc de circumstanță și acceptă compromisul, fiecare întrebîndu-se, semnificativ, „pînă la ce punct se întinde demnitatea și mîndria ?“ : abia de aici se poate constitui integritatea morală. Dar „destinul de parvenitism“ este lipsit de o miză pe măsură ; mai mult încă, Miș Dron nu are o identitate socială precisă ; de aceea, personajul lui Radu Țuculescu poate fi „citit“ ca un simbol al acelui demon din noi care își face simțită prezența din cînd în cînd pentru a-și rîde de ambițiile și de visurile fără consistență pe care fiecare și le făurește în ascuns. Radu Țuculescu își execută cu sînge rece personajul într-un roman de investigație so-

cială în care contează la fel de mult atît „modelul“ analizat, cît și atitudinea naratorului.

Față de precedentele două romane, *Degetele lui Marsias* (1985) aduce cîteva noutăți de formulă epică în scrisul lui Radu Țuculescu, flautul unui Marsias din zilele noastre impunînd alte tonalități și o altă gamă textului narativ. Începutul metaforic („Dimineața, palidă ca spaima unei fecioare“ — acesta este primul rînd al primei pagini) surprinde pe cititorul familiarizat cu investigațiile în social din *Ora păianjenului,* iar chipul interior al flautistului Timotei Alidor, marcat de o „stare de neliniște“, vagă însă perceptibilă și datarea prin sugestie a temporalității textului (ne aflăm, probabil, în anii celui de-al doilea război mondial) sînt cele dintîi „acorduri“ dintr-o simfonie a destinului pe care Radu Țuculescu o scrie mizînd mult pe forța evocatoare a metaforei și parabolei : în acest sens, unul dintre motto-urile cărții („Există trei timpuri : prezentul trecutului, prezentul prezentului și prezentul viitorului“) oferă și cheia de lectură a partiturii prozatorului. La această indeterminare care există numai întrucît se dezvăluie cele trei „prezenturi“ ale vieții interioare a protagonistului și ale textului pe care îl produce o existență fără evenimente se adaugă o simbolistică atent structurată de Radu Țuculescu care își pune în valoare în acest roman calitățile de „constructor“, după ce ne-a convins anterior prin capacitatea de analiză a largilor zone ale unui sistem social : *flautul* și *mimul* sînt cele două „figuri“ simbolice în jurul cărora se organizează scenariul major al romanului.

Scrisul lui Radu Țuculescu merită urmărit cu toată atenția atît pentru calitățile sale incontestabile, cît și pentru locul oarecum mai special pe care îl ocupă în tabloul general al prozei generației '80 ; cele cinci cărți de pînă acum se plasează în zona care unește generațiile literare și aceasta cu atît mai mult în spațiul epicii noastre contemporane a cărei evoluție s-a făcut pe o linie continuă, unind „tradiția“ prozei interbelice cu „inovațiile“ pe care le-au adus anii din urmă. În proza noastră se poate vorbi de un *continuum* pentru că, iată, „experimentul“ și „textualizarea“, dar și psihologia ori investigația

în social reprezintă modalități complementare celor dinainte, alcătuind „serii“ și trasînd coordonate al căror început se află în substanța romanelor unor Rebreanu, Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, M. Blecher ; iar această complementaritate a creat ceea ce se poate numi un spațiu continuu în care legăturile sînt mai importante decît hotarele despărțitoare : Radu Țuculescu este unul dintre prozatorii tineri care, fără a refuza experimentul, se apropie mai mult de maniera și de cîmpul epic al promoției '70. Totodată, proza sa exprimă o tendință a scrisului celei mai noi generații literare, care s-a concretizat prin redescoperirea socialului și a tipurilor reprezentative ale acestuia.

ȘTEFAN AGOPIAN

Romanul așa-zis „istoric" pare a fi rămas singura „specie" epică pe care generația '80 a adoptat-o, cel puțin deocamdată, între celelalte formule romanești folosite din plin de prozatorii promoțiilor precedente ; această „adoptare" însă s-a făcut cu stăruitoarea grijă de a respecta un program estetic despre care vorbesc prin ele însele cele aproape o sută de volume, cîte au publicat pînă acum tinerii prozatori ; sigur că istoria nu s-a schimbat, rostul în timp al faptelor vechi stă și el neclintit, dar sensurile lor nu mai pot fi aceleași pentru că oamenii au învățat să-și citească între semnele trecutului, semnificația prezentului. Aceasta mi se pare una dintre explicațiile faptului că romanul istoric sadovenian, de pildă, nu a creat o „școală" în literatura noastră, așa cum s-a întîmplat cu romanul „realist" al aceluiași sau al lui Rebreanu, cu cel „psihologic" al Hortensiei Papadat-Bengescu, Anton Holban sau Camil Petrescu ori cu cel „fantastic" al lui Mircea Eliade și M. Blecher. „Surpriza" noului roman istoric — dacă se poate spune așa — este tocmai *perspectiva* asupra faptelor trecutului.

Toate cele patru cărți ale lui Ștefan Agopian — *Ziua mîniei* (1979), *Tache de catifea* (1981), *Tobit* (1983) și *Manualul întîmplărilor* (1984) — se circumscriu acestei realități incontestabile ; primul roman, deși a trecut ca și neobservat, critica recuperîndu-l totuși cu prilejul comentariilor volumelor următoare, trasează ferm conturul unui spațiu epic propriu și al unei formule de creație originale. Prozatorul scrie aici istoria unei singure zile (15 maiu 1915), proiectînd semnificațiile și întîmplările

întregii existenţe a protagonistei : Lucia Zărnescu este un personaj tipic de experiment, rostul său în ansamblul narativ fiind în primul rînd acela de a „demonstra" cît şi pînă unde se poate merge în ceea ce aş numi *„aventura omniscienţei"* : faptele destinului Luciei Zărnescu nu sînt relatate conform „poeticii" tradiţionale, Ştefan Agopian selectîndu-şi cititorul dintre aceia care se preocupă mai mult de *stilul* existenţei (lecturii) decît de a da note ingeniozităţii de a plăsmui „istorii" şi de a capta interesul prin respectarea legilor spectaculosului epic : acest prim text este unul de virtuozitate să-i spun „tehnică", iar dacă desfăşurarea în cronologie a evenimentelor este „expediată" într-un mic fragment din primele pagini, autorului şi cititorului nu le rămîne decît să urmărească modul *adecvării* personajului la scenariul pe care l-au scris faptele : premoniţiile şi modul senteţios al exprimării acestora creează tensiunea frazei lui Ştefan Agopian care povesteşte fapte dintre cele mai spectaculoase — subiecte pentru romane-foileton sau pentru groase cărţi de aventuri — cu tonul cel mai obişnuit cu putinţă : în acest procedeu care inversează „polii" unei lecturi „normale" constă efectul de surpriză al romanelor prozatorului. Două sînt elementele care conferă statutul de „lege" epică acestui procedeu ; mai întîi, el se explică prin principiul de viaţă al personajului care, iată, trăieşte cu convingerea că „totul e indiferent şi întîmplător". Într-o altă ordine, procedeul nu poate fi folosit cu aceste efecte decît de un prozator cultivat, *constructor* de texte şi nu doar simplu povestitor, care cunoaşte bine regula substituirii trăirii prin lectură ; personajul îşi *citeşte* propria existenţă pentru că tot ceea ce i s-a întîmplat *a fost scris* anterior : Ştefan Agopian este convins că, după ce toate poveştile s-au spus, urmează a se descrie stilul şi a se interpreta, pe o partitură epică, sensul acelor evenimente : *istoria* se confundă cu *perspectiva* (autorului, personajului, cititorului) asupra sa.

Din această concepţie, lămurită în *Ziua mîniei*, se iveşte şi *Tache de catifea* unde Ştefan Agopian urmează fidel reperele deja trasate ale unei formule narative originale : aici, ca şi în cartea precedentă, mecanismul epic esenţial este *ambiguitatea*. Enunţată chiar la început de

către un autor care nu știe „cu adevărat nici cine este Personaj și cine este Autor și dacă tot ce urmează este adevărat sau inventat", relatarea ambiguă își află finalitatea în *libertatea ficțiunii* oferind naratorului teritorii epice practic nelimitate. Fabula romanului este povestită pe scurt în introducere : Tache de catifea, autorul și personajul textului, anunță cititorul că va fi ucis de Mamona cel Tînăr într-o zi oarecare din vara anului 1848. Așadar, deznodămîntul se cunoaște, cititorul nu mai trebuie să se grăbească pentru a afla ce se întîmplă, iar naratorul îi propune, prin intermediul unui pact autobiografic, să urmărească împreună evoluția destinului său de la data nașterii (1800) și pînă la momentul fatal amintit mai înainte. Numai că pe acest drum, în aparență foarte clar trasat, naratorul plasează nenumărate capcane ; în primul rînd, nu știe cine îi este tatăl : Gavrilă Vlădescu, descendentul unei familii aristocratice care începe cu un vel-pivnicer sau anonimul Șopîrlă, bărbier din Craiova ? Și așa cum era de așteptat, nu aflăm adevărul niciodată întrucît singurul om care ar fi putut dezlega misterul, Șopîrlă, moare înainte ca Tache să fi putut vorbi cu el în prezența cititorului. Lăsînd impresia că toți — autor, personaje și cititor — cunosc totul dinainte, textul urmărește reacțiile personajelor în fața evenimentului care urmează să se consume : „Adevărul este că nu peste mult timp voi muri", spune Mamona cel Bătrîn, de pildă, și, într-adevăr, faptul se confirmă. Multe crime se făptuiesc în acest roman, altele se plănuiesc cunoscîndu-se precis autorii și data cînd ele vor avea loc, dar nimeni nu face nimic pentru a le evita, toți supunîndu-se rigorilor unui destin implacabil a cărui ipostază este *rolul*. După un procedeu cunoscut, personajele joacă în fața propriilor ochi rolurile cu care au fost investite : fiecare devine pentru sine și pentru ceilalți un personaj : Mamona cel Bătrîn trebuie să se lase ucis de fiul său și de Vaucher, acesta împreună cu iubita sa de către boierul Lăpai, Tache de către Mamona cel Tînăr etc. Faptele cunoscute dinainte își pierd din spectaculozitate, nu mai interesează *ce* s-a întîmplat, ci *cum* s-a petrecut evenimentul anunțat ; este o modalitate similară cu aceea din teatru : actorul se urcă pe scenă în fiecare seară pen-

tru a juca o altă viață, un alt destin cunoscut și de spectatorul care a citit textul jucat. Transferată într-o narațiune, această modalitate oferă un roman în care ceea ce se întîmplă este, în fapt, *așteptarea* consumării faptului știut. Reperele temporale se suprapun („terminasem cu zugrăvitul, și *acum, atunci,* puteam bea și petrece într-o veselie mocnită și veșnică"), marcînd lipsa unui ax temporal interior personajului : Tache Vlădescu, de exemplu, nu-și trăiește istoria : viața sa este o sumă de senzații și gînduri amestecate în spatele unei măști a apatiei și indiferenței, conturată la punctul de convergență al știutului, închipuitului și întîmplătorului. În așteptarea clipei finale, a evenimentului adevărat, personajul trăiește sub semnul unor scene și cuvinte care se repetă identic aproape : cineva exclamă odată „n-am chef de omor în preajma mea", iar Tache spune exact același lucru mult mai tîrziu și în cu totul alte împrejurări, o rețetă a spițerului Herțog pentru vindecarea sfrînțeniei seamănă cu una pentru „supă franțuzească", spusă de același părintelui Preda etc. Acest procedeu al repetării, cu implicații asupra destinului personajului, este prezent și în narațiunea propriu-zisă, preluat de naratorul care scrie ; el povestește același eveniment de mai multe ori (moartea lui Tudor), își re-prezintă același detaliu în diverse ipostaze (o moară) : prin intermediul acestei modalități pe care aș numi-o *reiterare,* scrisul devine un exercițiu stilistic insistînd încă o dată asupra felului în care s-a consumat evenimentul. Procedeul reiterării implică, în primul rînd, prezența unui efect de perspectivă asupra faptelor relatate : evenimentele care în anul 1821 erau „diforme și îngrămădite unele în altele, bulucindu-se în mintea mea de copil" sînt reluate și limpezite în 1848 căpătînd claritatea oferită de perspectiva distanței temporale dintre momentul producerii faptului și acela al reconstituirii lui. Sub aparența unui roman istoric (impresie pe care o lasă excesul de date precise și, printre ele, anii 1821 și 1848), cu o „intrigă" complicată și cu un deznodămînt anunțat pe prima pagină a textului, narațiunea în *Tache de catifea* se constituie pe dimensiunile unor raporturi tensionale între a-și închipui și a fi, contemplare și acțiune, adevăr și minciună, realitate și fic-

țiune, urmărind destinele unui personaj-actor pentru care viața se identifică cu rolul jucat : veșnica lor țintă este aceea de a spune cine sînt, această necesitate a numirii identității lor adevărate fiind singura cale de ieșire din spațiul ambiguu al ficțiunii pentru a exista în și prin realitatea vieții.

Deși romanul *Tobit* poate place mai puțin decît *Tache de catifea*, consider că a treia carte a lui Ștefan Agopian își păstrează importanța tocmai din cauza valorii sale de exemplu întrucît privește înnoirea perspectivei scriitorilor tineri asupra unui spațiu epic deosebit de vast și, totuși, insuficient străbătut. Locul și timpul desfășurării „intrigii" romanului : Oltenia în anul 1718. Situația istorică : provincia de atunci, ocupată de austrieci. Informațiile strict istorice : sărace. Avînd în față acest tablou complet al subiectului abordat de Ștefan Agopian, e timpul să remarcăm că nu întîmplător prozatorul a ales această perioadă și aceste circumstanțe ; sărăcia informațiilor istorice deschide cîmp larg imaginației, iar față de subiectul în cauză, naratorul își poate lua oricîte „libertăți". De altfel, Ștefan Apogian își construiește cartea pe două nivele ; primul aparține *romanescului*, cel de-al doilea fiind al *istoriei :* romanul este rodul „închipuirii", al libertății celui care scrie față de materia sa epică, în timp ce *Addenda* de la sfîrșitul volumului este reconstituirea, darul oferit „Cezarului" care este istoria. Dar iată subiectul romanului lui Ștefan Agopian : „Galbenă ca o apă mîloasă, lumea se orîndui după nevoile întîmplărilor pe care le povestim, ea se făcu o carte. Fiindcă, îi va spune Tobit lui Heiler, totul trebuie povestit și, odată cu tine, povestea este spusă de Altul. Nenumărați Alții stau înșirați unul deasupra celuilalt atunci cînd se deapănă o poveste și numai unul, acela din ceriuri, este singurul care știe povestea așa cum este ea. Așa că eu vă voi spune povestea lui Tobit al vostru, nenumărați Tobit se vor naște odată cu nașterea lui". Se cuprinde aici întreaga *poveste* a istoriei și a cărții pe care aceea o naște ; cartea, cuvintele ei sînt elementele ordonatoare ale lumii, ale istoriei sale. Și tot aici se cuprinde semnificația pe care trebuie s-o aibă, față de un asemenea text, actul lecturii : Tobit al lui Ștefan Agopian trebuie căutat în

acei nenumărați Tobit, atît de mulți cîți cititori are cartea. Dar, întîi de toate, cine este acest Tobit, dincolo de haina ficțiunii în care îl îmbracă autorul său ? Un călător, la început, pe care patru lăncieri austrieci îl jefuiesc și se pregătesc să-l ucidă, salvat de o căpetenie a acelora, intră în grațiile consilierului Haan — guvernatorul provinciei cucerite —, își recapătă moșia unde *își creează* o lume pe care o stăpînește apoi cu puteri discreționare. Un abur de cruzime stăruie peste paginile cărții lui Ștefan Agopian, reflex al cruzimii de care au dat dovadă cuceritorii Olteniei ; micul univers stăpînit de Tobit este raportat ironic la „Cetatea soarelui" a lui Campanella, ceea ce ne face să ne gîndim la stăruința cu care cuceritorii dintotdeauna susțin că i-au făcut fericiți pe cei cuceriți ; relațiile din „roman" ale lui Tobit cu țăranii de pe moșia sa repetă, în „mic", raporturile care s-au stabilit „în istorie" între austrieci și locuitorii Olteniei ; personajele centrale — cuceritorii — se mișcă anevoie, ca prinși în plasa unui păianjen, pentru că nu altfel trebuie să fi fost cei care, conform bibliografiei din *Addenda*, au „depopulat" provincia cucerită. Așadar, romanul lui Ștefan Agopian nu „reconstituie" istoria, ci o *reflectă* într-o oglindă care nu este alta decît aceea a romanescului ; povestea lui Tobit și a oamenilor săi este eterna poveste a zidului care desparte pe cuceritor de cuceriți, pe dictator de supușii săi. Există în acest text numeroase subtilități de construcție și situații epice cu semnificații dintre cele mai profunde ; aș spune chiar că Ștefan Agopian a introdus în textura romanului său prea multe „pilde", prea multe referințe livrești care, cu toate că incitante și pe deplin primite de cel care le descoperă, fac lectura obositoare și compromit într-un fel participarea cititorului căruia, într-un moment de neatenție, i-ar putea scăpa „firul" problematicii textului. Dincolo de aceasta, remarc cu deosebire fraza lui Ștefan Agopian, care are o „tăietură" aspră, ușor arhaizantă, dar foarte expresivă și cu un ton de sentință care este în spiritul locului și timpului povestit ; *Tobit* este o carte care vorbește altfel despre cuceritori și cuceriți, o carte pe care o scrie viața însăși, adică istoria sa, pentru că, iată, viața și textul sînt asemenea, iar personajele „nu sînt diferite

de un om adevărat prin nimic, gîndesc și vorbesc ca și cum ar fi făcute din carne și oase și nervi și tot restul“ : descoperindu-l pe Tobit al lui Ștefan Agopian, cititorului nu-i mai rămîne decît să-l afle pe Tobit al său.

Manualul întîmplărilor este un roman de dimensiuni liliputane (90 de pagini), „împărțit“ în șase texte care constituie tot atîtea „trepte“ ale evoluției personajelor Armeanul Zadic și Ioan Geograful, reprezentînd umanitatea, „atmosfera“ și culoarea primilor ani ai secolului trecut ; ca și *Ziua mîniei, Tache de catifea* și *Tobit, Manualul* lui Ștefan Agopian este un fals roman istoric ; „istoric“ pentru că spațiul de referință se plasează într-o perioadă veche, cu intenția aparentă de a o „reconstitui“, și „fals“ pentru că textul prozatorului nu respectă „canoanele“ speciei și nu face concurență manualului de istorie care oferă fața „adevărată“ a întîmplărilor și a oamenilor acelei epoci : lumea, viața și întîmplările din romanul lui Ștefan Agopian sînt *ale sale* întrucît ele se organizează pe dimensiunile unui mod personal de a citi și înțelege istoria, a cărui formulă este aceasta : povestirea trebuie să dea seamă de *evoluția* omului — *esența* istoriei —, chiar dacă aceasta se face „sacrificînd“ sensul real de mișcare a timpului istoric. Ideea transpare în textul de mijloc al cărții, pivotul ei, intitulat *Poveștile geografului ;* încadrate de indicații cronologice precise (primul text „se petrece“ în aprilie 1807, al doilea în 1801, al cincilea în decembrie 1807 și al șaselea în 1808), *Poveștile geografului* „întorc“ timpul pentru a marca, în chip decisiv, profilul uman al protagonistului, al celui ce re-prezintă, în adevăr, pentru posteritate epoca istorică. Iar primul element al acestui profil este *închiderea* perfectă a spațiului, a orizontului personajului ; în textul al doilea, semnificativ intitulat *Cumpătarea,* Armeanul Zadic spune primul adevăr despre omul acelei vremi : „Nu știi că n-ai unde să pleci ? Peste tot e la fel !“ : esența acestei lumi cu baluri muscălești și visuri repede topite în tînguitoarea liniște și lene „balcanică“ este închiderea. Personajul nu numai că nu are *unde* călători, dar nici *de ce* să o facă.

Refuzul drumului, al călătoriei este, în fapt, un refuz al cunoașterii, al descoperirii după ce efortul acesteia s-a

dovedit zadarnic ; în sfîrșit, a treia „stare“ este *nepăsarea,* acel celebru de-acum „plictis“ oriental : „Și chiar dacă n-am fi triști, spuse Ioan parcă gîndindu-se în altă parte, sîntem bolnavi de ciumă, sau ca și bolnavi și ne-am pierdut interesul față de orice. Simt cum cresc bubele pe mine ca niște ciuperci din cele numite burete pestriț, roșii și cu puncte albe și otrăvitoare“. Acest refuz al *trăirii* înseși vine dintr-o *experimentare* completă a existenței (Zadic a încercat 123 de meserii, probabil toate cîte erau posibile atunci și nici una nu i-a adus „bogăția pe care o caut de atîta vreme“), din suferința *pedepsei,* a *nedumeririi* și a *insecurității* (în urma unui dialog nevinovat cu Ioan Geograful, urmărit de o „ureche“ din zidul apropiat, cei doi sînt bătuți de patru gealați care „îi lăsară leșinați într-un colț și plecară“, Armeanul privind acum „nedumerit lumea cu ochiul din mijlocul frunții și lumea se înfigea în ochiul lui, netrebnică, speriindu-l“), din *imposibilitatea comunicării* cu lumea („sanie tăcută alunecînd prin iarnă și prin odaia lor puturoasă“) și din *relația de adversitate* cu timpul („vreme fără ore“, care, așezîndu-se peste ei, îi „îngroapă“). Cotropiți de poveste pentru că sînt scoși din prezent, cei doi protagoniști vorbesc, povestesc dau sentințe în cuvinte puține, „reabilitînd“ forța logosului, regăsind adică atributul dintîi al *cuvîntului ;* vorbind, Armeanul Zadic și Ioan Geograful *creează* lumea, viața și întîmplările. Semnalînd printre procedeele epice folosite de Ștefan Agopian *ironia, montajul* cinematografic al secvențelor textului și fraza ori cuvîntul cu valoare de sentință, aș spune că *Manualul întîmplărilor* este cartea de referință a prozatorului și unul dintre romanele cele mai importante ale actualității noastre literare.

Cea de-a patra carte a lui Ștefan Agopian dă contur definitiv unei formule epice originale, unui stil de a scrie care este, în primul rînd, un stil de a citi lumea și întîmplările sale și unui anume tip de personaj despre care se poate spune că este doar al lui Ștefan Agopian ; din punctul meu de vedere, Ștefan Agopian este prozatorul cel mai original din generația ’80, specificul scrisului său care nu se înscrie în nici o „școală“ și în

nici o „direcție“ — provocînd, poate, ivirea unei „școli“ și a unei „direcții“ —, cît și spațiul epic *propriu*, la constituirea căruia au contribuit precedentele trei volume, reprezentînd „semnele“ acestei originalități și indicii evoluției pe mai departe a prozei sale. Despre *Manualul întîmplărilor*, ca și despre cărțile anterioare, s-a scris — fapt surprinzător — destul de puțin ; n-aș putea spune din ce cauză *Ziua mîniei, Tache de catifea, Tobit* și acest din urmă „manual“ au trecut ca și neobservate (poate neîncrederea unora față de noua proză, poate felul discret al autorului de a fi în viața literară și în paginile revistelor...) ; cert este că, prin aceste patru romane, Ștefan Agopian a devenit unul dintre cei mai importanți prozatori de azi.

MIRCEA NEDELCIU

„O descriere nu-mi folosește nici măcar ca semn pentru o construcție de semne, dacă pentru această copie există un original, ea-l servește pe acela, nu pe mine, cel care vorbesc. Așadar, a scrie nu e totuna cu a descrie un șir de fapte, ci cu a făptui un enunț. Acesta poate să pară și el a fi o descriere de fapte, dar, în măsura în care aceste fapte n-au existat, acest enunț este un fapt al meu independent și tu, ascultînd, te afli făptuind independent". Nu este vorba, așadar, doar despre „manieră" — cum s-a spus adesea —, ci despre o concepție asupra scrisului și, totodată, despre o perspectivă asupra relației autor-text-cititor, care înnoiesc substanțial mijloacele specifice de exprimare ale epicii noastre actuale. Pentru mulți, caracteristicile acestei concepții au constituit tot atîtea paradoxuri ; faptul poate părea surprinzător, cu atît mai mult cu cît există destule temeiuri — dacă ar fi să invoc doar cărțile lui Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu și Costache Olăreanu — pentru ca „noutatea" pe care au adus-o volumele tinerilor prozatori să nu fie chiar o „noutate" și, mai cu seamă, o sumă de paradoxuri : cît privește modul acestei reacții, nu o dată inhibitorie, o explicație ar putea-o furniza sociologul literaturii.

„Breșa" pe care a produs-o primul volum al lui Mircea Nedelciu și „pîrtia" pe care a creat-o anunță nu numai o împrospătare a „atmosferei" din spațiul epicii contemporane, saturată de psihologism, de „raporturile de putere" și de contextul socio-politic al „obsedantului deceniu", dar face posibil un nou mod de a citi proza, tinerii

scriitori selectîndu-și publicul dintre oamenii dispuși „să lucreze“ în timpul lecturii, „să făptuiască“ independent un alt enunț, complementar celui dintre copertele cărții. Primul „paradox“ sau, altfel, prima condiție a făptuirii textului se cuprinde în deprinderea de a folosi „impersonalul“ ca modalitate de rost(u)ire a subiectivității ; nuvelele din *Aventuri într-o curte interioară* (1979) desemnează un *cadru* impersonal în esența sa (fiecare element al său este în chip deliberat lipsit de personalitate), în interiorul căruia se definește *poziția ființei* față de lume și se constituie *unghiurile de vedere* ale abordării acesteia în narațiune : a spune totul despre sine folosind persoana a treia, acesta este unul dintre paradoxurile noii proze. Textele simulează perfect atmosfera specifică unui „șantier“ : aici, personajele sînt încă *persoane* (numite, din discreție, cu porecle sau inițiale), semnificația se află în stadiul *„blocurilor de sens“* (toate prozele cărții sînt niște texte-mozaic alcătuite din „fragmente de intensitate“ diferită), mesajul nu s-a constituit încă pentru că, iată, cititorul trebuie să aleagă „mize“, piste convenabile, deznodăminte verosimile : așadar, elementele textului epic „tradițional“ — personaj, semnificație, mesaj — se găsesc în cartea lui Mircea Nedelciu la nivelul unor „instrumente de lucru“, alcătuind cel mult „fundația“ zidurilor care împrejmuiesc curtea sa interioară. Cititorul unor asemenea proze este conectat direct la fluxul narativ, fiind obligat să caute alt „orizont de așteptare“ decît cel cu care l-au obișnuit romanele promoțiilor precedente : „Voi încă mai căutați în fiece poveste — spune nițel supărat Mircea Nedelciu — un singur om pe care să mizați. V-ați obișnuit să ascultați în felul acesta o poveste : cine pierde și cine cîștigă ? Nu cred că e cel mai fericit mod de a asculta o poveste“.

Dar cititorul *Aventurilor într-o curte interioară* va mai întîmpina și alte „obstacole“ pe care noua „poetică“ narativă le creează lecturii „obișnuite“ ; calitatea esențială a prozei — spune Mircea Nedelciu — este *reflexivitatea ;* textul este înțeles ca un organism al cărui metabolism se conduce după legi proprii, străine „convenției“ lecturii, dar cît se poate de familiare realității trăirii : între altele, textul este „conștient de împrejurările pro-

priei elaborări", nu poate fi „captat" decît de un ochi „alertat", istoria sa legîndu-se de *forma* paginii, a locului destinat (importanța aspectului formal, a „aranjării în pagină" cum se spune, va fi pusă în evidență de aproape toate cărțile nucleului textualist, ca și de ultimele două volume ale lui Vasile Andru, de exemplu). Mircea Nedelciu face, apoi, o distincție tranșantă între *a descrie* și *a scrie* între *a reproduce* și *a spune* cuvintele. *A descrie* presupune un *„instrument"*, în timp ce *a scrie* (a făptui un enunț) necesită prezența unui *„agent"* : între aceste două verbe se constituie, în fapt, condiția naratorului din textele lui Mircea Nedelciu. Mai mult decît atît, momentele *acțiunii* și *„textuării"*, succesive în povestirea „tradițională" (în sensul în care povestirea este posterioară evenimentului, are adică un caracter istoric marcat), sînt în proza „textualiștilor" *coincidente* : iar modul suprapunerii lor este experimentat de caporalul G.P. zis Bobocică într-un jurnal de front intitulat *Istoria brutăriei nr. 4*, unde *nu se descrie* istoria acelei brutării și acelui brutar, ci *se scrie* prezentul lor acolo, în istorie. Semnificativă este, apoi, prezența activă a naratorului, eficient fie și prin simple întrebări plasate în paranteze, secționînd o povestire precum *Călătorie în vederea negației* ; referința din titlu este dublă : privește adică „intriga" propriu-zisă — un absolvent merge la postul repartizat pentru a obține negația —, dar și un context mai larg, acela al dinamicii modalităților de creație : tînărul prozator „călătorește" în stil tradițional tocmai pentru a-l nega prin parodie sau observație critică. Autorul, „persoana" și cititorul din cărțile lui Mircea Nedelciu au o neostoită „sete de narațiune" (ei trăiesc în grupuri de indivizi, unde „dacă povesteai un roman, îți făceau patul, îți dădeau din țigările lor, din pîinea lor de dimineață, măturau în locul tău și, mai ales, te ascultau cu mare atenție"), prozele marcînd în chip definitiv ceea ce se numește *„socializarea textului"*, fenomen complex care, așteptîndu-și încă abordarea critică, este analizat epic în următoarele trei cărți ale tînărului prozator.

Subtitlul „transmisiune directă" al multora dintre narațiunile cuprinse în cel de-al doilea volum, *Efectul de ecou controlat* (1981), ar putea certifica realizarea inten-

ției anunțate epigramatic dacă raportul dintre ficțiune și realitate și-ar schimba cu adevărat sensul ; numai că Mircea Nedelciu plasează aici o capcană, îi arată cititorului o cărare bătută care pleacă din fața porții curții interioare dar care nu duce nicăieri. Și aceasta pentru că, iată, totul este mai întîi *imaginat* și apoi transmis direct. Totul pleacă și se întoarce la masa de scris : privirea (cuvîntul) celui care scrie purcede din fața paginii, trece prin fereastra „pe al cărei pervaz se află o pereche de ochelari cu dioptrii mari, un pahar de vișinată — o, ce culoare — și cele cîteva foițe subțiri, roz, abia scrise“, ecoul său se îndepărtează în linii succesive spre exteriorul bănuit doar, iar controlul efectului de ecou se realizează tot prin cuvînt ; obiectele aflate pe pervazul ferestrei (ochelarii, paharul cu lichid vișiniu, foițele roz) transformă realitatea, o *colorează* după dorința celui care privește : proza lui Mircea Nedelciu se constituie astfel ca un *cuvînt despre cuvînt,* răs-foind viața, în fapt, iluzia ei, organizînd-o prin intermediul unor montaje cinematografice, dînd nenumărate indicații de regie, tăind fragmente din fluxul existenței cu bisturiul ficțiunii. Scrisul său transmite direct faptul imaginat („direct“ se referă aici la modalitatea narativă și nu la calitatea evenimentului relatat) prin apelul permanent la memoria involuntară, „timpul acela al imaginării unei persoane“ adunînd, e adevărat, date ale unor elemente exterioare, adică reale (filmul de capă și spadă vizionat într-o după-amiază, camera de hotel, străzile orașului, relația încordată cu șeful, eșecul unei echipe de fotbal) ; în *Mesaje,* de pildă, textul nu își propune să povestească despre persoana cu care naratorul a vorbit la telefon, nici despre întîlnirea stabilită pe această cale, ci despre ceea ce „va fi făcut ea (persoana — n.n.), între cele două telefoane“ : răs-foirea vieții se petrece în *litera,* nu în spiritul său, traducînd existența a ceea ce aș numi *realitatea ca ficțiune.*

„Socializarea“ textului, despre care a fost vorba în primele două cărți, se identifică în ultimele două — *Amendament la instinctul proprietății* (1983) și *Zmeura de cîmpie* (1984) — în ceea ce s-a numit „dezgolirea“ procedeelor ; Mircea Nedelciu, ca și alți prozatori tineri, își stabilește (definește) „din mers“ tehnica narativă, o

pune la dispoziția cititorului, îi arată cum se scrie și cum trebuie citit textul; producerea, ca și receptarea literaturii, nu mai au nimic „secret", epoca socializării extreme a oricărui tip de informație fiind, în aceeași măsură, epoca unei comunicări pe alte temeiuri între autorul și cititorul textului: „arătînd" procedeul scrierii, autorul își provoacă interlocutorii, le cere participarea la construcția edificiului epic, îi invită să producă literatură: tot el definește apoi textul drept o rețea de povești, vorbește despre „relansatori textuali", despre efectele folosirii intertextualității, despre felul cum trebuie făcut un decupaj în realitate și cum se cere proiectat „filmul" astfel produs pe „ecranul" paginii sau despre rolul de ghid al naratorului: făcînd explicită tehnica epică, discutînd-o mereu și elaborînd-o pe măsură ce narațiunea se desfășoară în spațiul cărții, textul se prezintă ca un mecanism bine pus la punct, cu toate resorturile acționînd ireproșabil și, în același timp, permite cititorului accesul direct la realitatea „vieții" (substanța epică propriu-zisă) și la cealaltă realitate, a „literaturii" ca expunere romanescă a existenței. Rezultă de aici o relatare dinamică (pusă în valoare și prin aranjarea în pagină) și constituirea sub ochii și cu participarea deplină a cititorului a rețelei de povești, textul devenind un mod de a organiza lumea, depășind astfel concepția tradițională conform căreia literatura ne „înfățișează" o „felie" din viață. Sigur că în *Amendament la instinctul proprietății* se află tot ceea ce ne-am obișnuit să căutăm în proză: fapte, fir epic, personaje, situații „complexe", „transfigurarea" realității, povești triste și vesele, drumuri, chipuri și limbaj „artistic". Noutatea constă însă nu în ceea *ce* ni se spune, ci *cum* ni se relatează și, mai ales, performanța lui Mircea Nedelciu este aici conturarea în termeni exacți a unui nou mod de organizare a substanței narative pe care realitatea o oferă prozatorului: ochiul *privește*, iar povestirea *se produce*, perspectiva subiectivă asupra realului fiind dublată de aceea a poveștii „socializate".

Mai cu seamă ultimele două cărți ale lui Mircea Nedelciu împlinesc profilul unuia dintre cei mai importanți prozatori ai generației '80: după debutul din 1979, Mir-

cea Nedelciu a reușit să-și precizeze, într-un interval de timp relativ scurt, un spațiu epic propriu și, în primul rînd, o „poetică“ a povestirii despre care se poate spune că reprezintă, în datele sale principale, „poetica“ epicii nucleului textualist al generației literare amintite : și aceasta pentru că Mircea Nedelciu scrie *texte,* el povestește și „teoretizează“, încercînd să ofere un model de „textualizare“ a lumii, în fond, reorganizînd-o prin intermediul unui dispozitiv complex ale cărui resorturi esențiale sînt *privirea* și *povestea.* Acești doi pivoți ai textului constituie, în fapt, un alt fel de a fi al relației dintre *subiectivitatea* perspectivei celui care produce narațiunea și *obiectivitatea* spre care tinde acesta ; privirea este modul subiectiv absolut, aș spune, prin care se manifestă un sistem de percepere a realității, iar povestea este modul obiectiv sub care se prezintă faptele lumii : dinamica evoluției celor două elemente conduce spre zona unui raport tensional pentru că, iată, dacă ochiul prozatorului selectează din realitate în chip cu totul particular detalii pe care ochiul „comun“ nu le vede, performanțele privirii condiționînd astfel performanțele naratorului, povestea, aflată aparent doar în deplina proprietate a celui care o produce, *„se socializează“*, iar această socializare este împinsă — cum spune G. Călinescu — „pînă la desființarea modului însuși de expresie a personalității“.

CONSTANTIN STAN

Primul roman al lui Constantin Stan, *Carapacea* (1979), deși nu atît de radical înnoitor pe cît au fost cărțile lui Ștefan Agopian și Mircea Nedelciu, abordează o temă care a preocupat prozatorii din promoțiile precedente și care va face obiectul unor adevărate dispute în proza generației '80 ; tema *povestirii* și problema raportului acesteia cu *realitatea povestită* reprezintă principalele coordonate ale romanului *Carapacea.* Chiar dacă punctul de plecare pare a fi cel „tradițional" (al coincidenței textului cu realitatea), Constantin Stan plasează nucleul cărții sale în limitele unei dezvoltări parabolice pe care o dezvăluie însuși titlul de pe copertă : povestea „te prinde și te protejează cam în felul carapacei de la broasca țestoasă", ea poate corecta sau falsifica sensul existenței, limbajul său specific presupune emiterea unui cod și încercarea de a-l descifra numai că, iată, pavăza este iluzorie, adăpostul precar, întrucît viața pe care o ascunde este ceea ce trece, iar carapacea — ceea ce rămîne. Parabola are cel puțin două înțelesuri care trimit, în egală măsură, la amintitul raport dintre realitate și povestire, precum și la datele opțiunii artistice a autorului ; un personaj lovește cu un „băț gros, ciobănesc" carapacea unei broaște țestoase pentru a i se demonstra rezistența, blindajul pare inexpugnabil dar în final spectatorii acestui inedit experiment „au văzut că trupul (broaștei țestoase — n.n.) fusese terciut, strivit, prins între loviturile bîtei ciobănești și o piatră colțuroasă pe care, din întîmplare, fusese pus" ; de unde se vede că întîmplarea „ajută" totdeauna realul și niciodată textul, orice blindaj fiind ine-

ficace în fața agresiunii a ceea ce este viu și, mai ales, puternic. Luate în sensul lor propriu, „carapacea“ și „bîta“ sînt povestea și realitatea ; naratorul nu rezolvă aici doar problema relației acestor doi termeni, ci își dezvăluie și preferințele pentru o anume substanță epică : nu *poveștile* care „își pierd existența pe drum“, ci *viața* „alcătuită din zile“ va constitui miza demersului său narativ. Dezlegînd în acest fel parabola, Constantin Stan își construiește romanul ca pe un mozaic unde ies în relief înfruntările dintre personaje, care nu sînt decît în aparență dispute între generații : în fapt, tînărul și bătrînul Brainea nu ilustrează atît două moduri de a experimenta realul, cît concepțiile diferite asupra rostului povestirii față cu faptele existenței. Corespunzătoare lor, cele două lumi — una „fragmentată“ în fotografii și povestiri și alta „compactă“, găsindu-și premisa coeziunii în priza la real a protagonistului — își dezvăluie precaritatea sau, dimpotrivă, rezistența prin apelul la o unică *autoritate morală* : aceea de a avea curajul adevărului.

Sensul parabolei din *Carapacea* va fi dezvoltat, sub o altă înfățișare, în cel de-al doilea roman al lui Constantin Stan, *Nopți de trecere* (1984). Din punctul de vedere al afinităților, Constantin Stan face parte din promoția care s-a exprimat cel mai bine în volumul colectiv *Desant '83* ; alături de Mircea Nedelciu, Ioan Lăcustă, Gheorghe Crăciun, Sorin Preda, Nicolae Iliescu, George Cușnarencu și Cristian Teodorescu — pentru a-i aminti pe „desantiștii“ cu volum(e) —, Constantin Stan a adoptat în această a doua sa carte experimentul narativ, încercînd aici ceea ce aș numi un *roman de texte intersectate*, constituit pe trei modalități ale povestirii, care presupun grade diferite ale prezenței „eului“, ale implicării afective, dar o unică țintă : *jurnalul*, relatarea unui *reporter* și *narațiunea la persoana a treia* sînt cele trei „texte“, scrise (spuse) de persoane deosebite care urmăresc același scop : *anexarea* realului, producerea unei „forme“ a cărei principală dimensiune este numită astfel : „realitatea dată apare așa cum este“. Fie și numai acest proiect, schițat în *Carapacea* și finalizat în *Nopți de trecere*, este suficient pentru a marca distanța dintre „programele“ a două generații literare : aceea care a debutat în jurul

anului 1960 și pentru care „deviza" este „a reflecta" realitatea *„așa cum a fost"* (punînd accentul, deci, pe „adevărul" reconstituirii unei epoci revolute) și noul val, apărut în jurul anului 1980, pentru care important este „a anexa" realitatea, a o spune (scrie) *„așa cum este"*. Sînt aici, în fond, două tipuri de „realism" ; cel al generației '80 se exprimă în acest registru, de-acum inconfundabil : „Fragmentarismul și incertitudinea, discontinuitatea, absența epicului ca o consecință a fenomenelor sociale — iată tot atîtea certitudini ale acestui realism care știe «că tot ceea ce este scris există, trăiește în același timp cu tine»". *Nopți de trecere* este un roman „de completă trăire și realism cinematografic, în care un narator, pe numele său, Adam, scrie, mai întîi, un jurnal, respectînd toate rigorile speciei (evenimente datate exact, „sinceritate", puțin romantism, dezvăluirea anului cînd se produce textul, 1981), este, apoi, „obsedat" de cîteva „teme" fundamentale care sînt chiar ale tipului de realism amintit („incoerența unei nopți", „disperarea de a nu afla un sens în visurile, în gîndurile niciodată duse pînă la capăt"), are o perspectivă epică asupra lumii (în care fiecare eveniment — spune el — ascunde „o foarte riguroasă poveste"), este „acaparat" de real și îl domină, totodată, predînd bine o lecție care este a multora dintre prozatorii noului val : iată momentul fixării cunoștințelor : „din clipa în care ne îndepărtăm de concret cu greu mai putem evita declamația și flecăreala" : iar concretul este *cotidianul*, în ceea ce are el firesc și nefiresc, dar și *ființa*, cu „normalitatea" și „excepțiile" sale. *Carapacea* și *Nopți de trecere* confirmă numele unui prozator dintre cei mai talentați ai celei mai noi generații literare.

ALEXANDRU VLAD

Nu întîmplător prima proză din volumul de debut al lui Alexandru Vlad, *Aripa grifonului* (1980), fixează ceea ce aș numi *momentul de criză al povestitorului*; în *Vara libelulei* este vorba despre un oarecare Horea pe care îl părăsește excepționalul său dar de a povesti în clipa în care se confruntă direct cu o experiență-limită, de felul acelora pe care, povestindu-le înainte, nu le putea trăi: naratorul devenit erou nu mai reușește să „*mimeze*", nici măcar să resimtă *tensiunea* faptului trăit, această inadecvare (nu numai de „tonalitate") provocînd metamorfoza autorului de povestiri în protagonist al acestora. Alexandru Vlad studiază aici, ca și în *Racursiu* și *Nordul*, modalitățile de integrare într-un ansamblu epic a celor două feluri de experiență pe care și le apropie prozatorul: *livrescă* și *directă*. Nemaiacordînd „credit nelimitat" cărților, naratorul nu-și poate reprima un anume fel de a percepe existența, datorat, iată, hulitelor cărți; scriind o poveste de dragoste în *Nordul*, urmărind două personaje (Virgil și Liana) care își provoacă reciproc sensibilitatea pînă la a o răni, notînd conștiincios mărcile romantice ale unei iubiri ce se închipuie prin „depersonalizări în atmosferă", plimbări solitare și refugii într-un cadru natural cu lac, noapte, foșnește, tentații amestecate, sonorități de trestii biciuite de o abia ghicită boare, naratorul analizează lucid o pasiune mistuitoare și nu se lasă prins în jocul afectelor decît pentru a jalona o evoluție a stărilor interioare ale protagonistului angajat pe „drumul pierzaniei". Aceste prime trei proze conturează

o anume *funcție* a naratorului, proprie mai cu seamă scrisului celor ce alcătuiesc nucleul „textualist" al generației '80 ; el, naratorul, nu doar povestește, dar este și primul *critic* al propriului text. *Funcția critică* nu este un simplu „dublet" al celei narative ; cele două ipostaze se relaționează, se intercondiționează în narațiunile lui Alexandru Vlad care scrie proză pentru a o analiza, creînd adică trăgînd cu ochiul la tratatele de teorie a povestirii : protagonistul textelor sale este narator și critic : instanța interioară (eul povestitorului) este supusă mereu judecății unei instanțe „publice" (a criticului). Eul (naratorul) scrie un jurnal care respectă convenția sincerității, adunînd observații de bun-simț și pertinente clasificări tipologice, extrase din experiența directă de către un ochi curios, iscoditor, în stare să organizeze un material altfel incongruent ; jurnalul naratorului cuprinde, în esență, *istoria* unui grup de adolescenți din Cluj. În replică, remarcile criticului constituie un adevărat examen, materiile de concurs fiind stilul, poetica prozei și argumentarea opțiunii de formulă narativă : nu rareori naratorul îl nemulțumește pe critic ; sinceritatea și ironia, persoana întîi și persoana a treia, funcția narativă și funcția critică — acestea sînt reperele esențiale pe care le au în vedere naratorul și criticul din *Aripa grifonului*.

Primul relatează povestea unui grup de tineri legați prin firele care unesc în chip obișnuit membrii unei promoții ; jurnalul oferă figuri, evenimente, destine și acea *„stare de grup"* care reprezintă unicul fapt autentic pentru persoana întîi a prozatorului. Criticului, care trăiește din plin „tragedia lucidității", îi aparține *comentariul*, textul povestirii ; jurnalul și comentariul, persoana întîi și a treia, naratorul și criticul se regăsesc în înfățișarea *grifonului :* sinceritatea și ironia se pot recunoaște ușor în „cruzimea" șoimului și „regalitatea" leului, care alcătuiesc trupul grifonului, adică figura eroului lui Alexandru Vlad. Lectura unui asemenea text, al cărui epic este scris de narator și al cărui comentariu este produs de critic, nu poate fi decît *investigație ;* cititorul este invitat să citească analiza ca pe un captivant roman polițist în care ucigașul și victima sînt aparent inofensivii naratori

și critici. O istorie a unui grup este și *Scurta vizită acasă* ; într-un decor de o banalitate apăsătoare se reîntîlnesc cîțiva absolvenți din promoția 1962 ai Școlii generale Runcu pentru a resuscita pasiuni vechi și pentru a se re-cunoaște prin examenul lucid al fiecărei fapte trecute : întîlnirea nu are nimic spectaculos în desfășurarea ei exterioară, miza povestirii fiind *centrul* și *circumferința,* grupul și personajul, problematica și biografia. Alexandru Vlad pune aici în relație cu mai mare pregnanță arhitectura orașului cu aceea a ființei ; orașul este un produs al grupului în aceeași măsură în care grupul s-a constituit pe structura spațiului urban : raportul individului cu orașul („Cetatea vie“ din proza Hortensiei Papadat-Bengescu), mereu problematizat de „poezia epică urbană“ încă de la manifestarea ei în literatura noastră (la 1920), preocupă și pe tînărul prozator care a părăsit vastele domenii ale satului și „obsedantului deceniu“, unde s-a scris gloria generației epice de la 1960 : cu o carte precum *Aripa grifonului,* proza generației '80 reînnoadă firul cu tradiția literaturii noastre interbelice, „tema orașului“ fiind încă o dovadă a acestei continuități.

Aranjate în ordine cronologică, prozele din cel de-al doilea volum al lui Alexandru Vlad, *Drumul spre Polul Sud* (1985), scrise între 1975 și 1983, continuă experimentul epic din *Aripa grifonului* și susținut, între timp, prin intervenții critice, să le spun „teoretice“, de către tînărul prozator ; de altfel, toate cele unsprezece narațiuni ale cărții își circumscriu o componentă teoretică, în sensul larg al definirii prozei și al precizării tipului de scriitor pe care îl reprezintă autorul : iar atunci cînd epicul pare a fi „pur“, în fapt el pornește de la un același efort de instalare a *ordinii* în real și de la convingerea *„concomitenței“* faptelor acestuia. Tipul de scriitor pe care îl ilustrează naratorul textelor lui Alexandru Vlad se deosebește în chip flagrant de cel pe care l-a „acreditat“ majoritatea prozatorilor din generația sa ; el este un *„creator“* care încearcă să transforme literatura *orală* în literatură *scrisă,* să „uite“ faptele reale pentru a le putea recrea prin apelul la imaginație : naratorului lui Alexandru Vlad nu-i convin maniera transpunerii directe a cotidianului, nici lentilele complicate ale apa-

ratului de filmat ori de fotografiat, de care se folosesc „textualiştii", ci caută subiecte, acumulează durate, lasă evenimentele să se estompeze pentru a reţine o atmosferă şi cîteva sugestii. Modul conceperii prozei, apoi „cheile" şi abordarea unor stări şi sentimente cu instrumentele eseistului (personajul însuşi este un pasionat cititor, ca mereu invocatul Boldisar care citeşte tratate de teoria artei şi literaturii) îmi lasă impresia că prozatorul Alexandru Vlad ascunde un viitor bun critic literar şi eseist ; altă dovadă : cea mai frumoasă proză din carte, *Drumul spre Polul Sud*, este un excelent eseu.

ADRIANA BITTEL

Caligrafiile poematice din *Lucruri intr-un pod albastru* (1980), dar mai cu seamă narațiunile de investigație psihologică din *Somnul după naștere* (1984) se constituie dintr-o modalitate epică pe care aș numi-o *biografia ca literatură*; autorul, naratorul și personajul prozelor Adrianei Bittel își substituie vocile, adunîndu-se în una singură, „robită" efortului de a găsi pe fiecare chip și prin cotloanele fiecărui interior savoarea unui timp trecut — timp regăsit prin poveste: personaje „belle-époque" (Marinovits, Miss Moldova 24, Olga cea din „camera prăfuită, plină de amintiri"), personaje „anacronice" (Radu) pe care le definește gustul comun pentru lucruri vechi, peste care a trecut patina timpului și personaje „active" doar în și pentru trecutul lor (Carolina și unchiul Matias) — iată protagoniștii celor mai multe dintre textele Adrianei Bittel. Esențial pentru formula epică a prozatoarei este *jocul cu timpul* al cărui sens este continua *repetare* a istoriei și al cărui efect este gustul amărui al lui *„déjà vu, déjà vecu"*; și fiecare text crește din pasiunea naratorului de *a fi* „acolo", nu doar de a reconstitui faptele trecutului: *trăirea* este efectul mereu căutat al poveștii fiecărui personaj.

Naratorul, personajul central al cărții, caută în trecut și, mai mult încă, în orice detaliu „exotic" al existenței (lumea de la Bariera Vergului, de pildă) un refugiu din fața unei vieți incomplete și incapabile de completudine; Ana Munteanu (un „nume" al naratorului) din *Supliciu prin speranță* și *O lungă dîră de fericire* își „scrie" destinul între criza de personalitate a adolescenței care

contestă „șablonul" existenței celor din jur, „deformarea" lor și exercițiul zilnic al umilinței pe care îl face la maturitate : căutînd și asumîndu-și trecutul ca pe un *timp regăsit* al ființei, personajul-narator își explică „bovarismul" și înlătură „ridicolul". Pentru destinul cîtorva dintre „numele" protagonistei pot fi găsite repere în proza Hortensiei Papadat-Bengescu (Lia din *Vara, vara cu tutun* este o altă Lilia din *Ape adînci,* în timp ce Nuți din *Alice în Bariera Vergului* este o altă Mika-Lé din *Fecioarele despletite),* o proză este o „interpretare" aproape perfectă pe o temă cehoviană *(„Cehov", am cerut obosită),* apar motive cunoscute din cărți cu „oameni fără calități", Adriana Bittel reușind însă să folosească pentru sine și, prin aceasta, să anuleze „efectele secundare" ale lecturilor sale ; *Lucruri într-un pod albastru* și *Somnul după naștere* (un „somn" al cărților după „nașterea" cărții) sînt volume scrise cu inteligență, finețe analitică și cu un simț deosebit al investigației psihologice.



TUDOR DUMITRU SAVU

„Cînd moare un om și cînd se naște, judecătorul, notarul sau oricine ar fi acolo trebuie să consemneze faptele.“ Iată explicația alegerii vocilor (avocatul, grefierul, judecătorul, procurorul, notarul, martorul) care narează cele șase „povești“ ce alcătuiesc volumul de debut al lui Tudor Dumitru Savu, *Marginea Imperiului* (1981). Narațiunile sale nu sînt nici basme, dar nici nuvele ; ca modalitate de construcție, ele se aseamănă cu istorisirile Șeherezadei, unde elementele fantastice se grefează pe o coordonată temporală verificabilă, verosimilă adică : vremea lui Harun-al-Rașid, califul Bagdadului. În aceasta constă, de fapt, specificitatea poveștii : ea se apropie de basm prin apariția fantasticului dar se îndepărtează de el prin plasarea acțiunii într-un context verosimil. Povești sînt și prozele lui Tudor Dumitru Savu : întîmplări stranii, dispariții ciudate, metamorfoze kafkiene, personaje bizare cu puteri oculte, ființe fantastice, acționînd însă într-un spațiu real, acela țesut de drumurile lui Patache între Gurile Dunării, Mahmudia, Babadag, Vama, Cantacuzina, Mila 33, Marginea Imperiului. Dacă în *1001 de nopți* coordonata temporală introduce o minimă convenție a verosimilității, în *Marginea Imperiului* dimensiunea spațială este aceea care scoate textul din sfera basmului pentru a-l plasa în aceea a poveștii.

Tudor Dumitru Savu face parte din acea categorie de prozatori (pe cale de dispariție) pentru care calitatea esențială rămîne *povestitul ;* de altfel, personajul central al narațiunilor sale este istorisirea însăși, subiect

și obiect al scrisului (vorbitului) atît pentru autor, cît și pentru personajul-narator.

Totul depinde de raportul care se stabilește între instanța *scriiturii* și aceea a *memoriei:* povestitorul, cel care re-creează povestea, nu are nevoie de „talent" ci, după cum spune Herembas, el „trebuie să-și aducă bine aminte, să scrie tot ce știe, tot ce i-a rămas în memorie". Cel care povestește își definește statutul existențial între *efortul de a-și aminti* (personajele din *Augusta,* Gramatopol din *Casa cu etaj)* și *plăcerea de a stăpîni amintirile* altora; grefierul, personajul-narator din *Ceasornicul,* de pildă, declară că „îmi place să stăpînesc amintirile altora, așa parcă aș trăi de două ori". Imperiul este spațiul poveștii, iar marginea lui înseamnă scrierea istoriei sale, oprirea proliferării „minciunii" basmului prin fixarea ei într-un spațiu real (coala de hîrtie); rememorarea schimbă destinul personajului (Gheorghe Combatantul, de exemplu, alege cariera armelor după ce a citit Biografia ilustrului său unchi, generalul Margea) și consacră definitiv existența adevăratului „procuror" care este povestitorul, stăpînul „adevărului adevărurilor". Această corelație dintre scriitură și memorie își precizează sensul evoluției prin intermediul unui raport interior care se creează între momentul povestirii și timpul relatat de aceasta. Alexandru, interlocutorul avocatului din *Augusta,* simte cuvintele poveștii venind din pendulă, „nevăzute, hoțește, strecurîndu-se prin toate ungherele"; grefierul din *Ceasornicul* arată celui care îl ascultă un ceas care este „miezul unei întîmplări adevărate petrecute la Orbu" și ale cărui limbi încep să se rotească invers; „subteranii" din *Casa cu etaj,* oamenii îmbătrîniți prea repede pentru că „în ei se află prea multe întîmplări", încep să povestească și astfel întineresc întrucît ei „dau afară timpul din ei": amintirea și povestirea ei (memoria „din cap" și aceea din „vîrful degetelor") sînt resorturile care întorc acele ceasornicului, dovedind triumful Poveștii asupra Timpului.

În volumul *Treizecișitrei* (1982) Tudor Dumitru Savu continuă experimentul din *Marginea Imperiului,* textele din cea de-a doua sa carte putînd fi încadrate în ceea ce s-a numit *„realul miraculos"*, o sintagmă care preci-

zează, în primul rînd, statutul literar al *poveștii* între celelalte specii narative circumscrise sferei prozei de ficțiune ; substanța epică se hrănește cu întîmplări și personaje fantastice, dar spațiul său de desfășurare este unul real, plasat în limitele unor coordonate geografice cunoscute : strania poveste a brădișului de Deltă se consumă la gurile Dunării, la Mila 33. Înainte de toate, Tudor Dumitru Savu este un prozator pentru care calitatea esențială rămîne *povestitul,* personajul principal al narațiunilor sale fiind istorisirea însăși ; asemeni eroului său, Agachi Gherasim, naratorul se definește prin ceea ce aș numi *performanța povestirii* — capacitatea de a spune cît mai mult într-un timp cît mai scurt ; această performanță a povestirii este, mai întîi, rezultatul „comunicării" cu acel „zbucium" al lucrurilor, un „contract" pe care povestitorul îl semnează cu lumea în prezența cititorului : cuvintele motto-ului de pe prima filă a romanului reprezintă, în fapt, „clauza" acestui contract : „Toate lucrurile se zbuciumă mai mult decît omul poate să spună ; ochiul nu se satură de cîte vede și urechea nu se umple de cîte aude" : povestitorul — „ochiul" și „urechea" — trebuie *să spună* acest zbucium al lucrurilor, cu alte cuvinte, să exprime „inexprimabilul", să facă să vorbească ceea ce nu poate vorbi. Acestui „contract" inițial i se supun toate personajele romanului lui Tudor Dumitru Savu, pescari de la Mila 33 confruntați cu dimensiunile unei „metarealități" la semnificația căreia nu pot ajunge decît țesînd în jurul ei năvodul pescăresc al poveștii. Iată, pe scurt, „fabula" textului : apele de la Mila 33 sînt invadate de brădișul de Deltă, o plantă a cărei proliferare alungă peștele, face imposibilă ancorarea vapoarelor, punînd așezarea și oamenii ei sub semnul unei dispariții iminente. Imaginea derizorie a brădișului de Deltă, plutind pe apele în descompunere din jurul Milei, consacră un timp al regresiunii vieții și al instaurării acelei „metarealități" ; la Mila 33 „normalitatea" este înlocuită cu o adevărată tipologie a anormalității : se nasc gemenii Teona și Efrem, apare Din Țiganul și familia sa, *lumea s-a schimbat* : toate personajele trăiesc nostalgia acestui *altădată,* „vîrsta de aur" (realitatea) rămînînd punctul luminos al existenței în-

tr-un timp al deriziunii, al „vîrstei de fier“ (metarealitatea).

În *Treizecișitrei*, ca și în volumul precedent, narațiunea crește pe semnificațiile particulare cu care este învestită istorisirea ; ea are o funcție catharctică, povestitorul trecînd interlocutorului întreaga sa existență prin simpla relatare a acesteia, firul poveștii fiind totuna cu cel al vieții ; mai mult încă, cel care știe și spune poveștile, „negustorul“ Agachi Gherasim, este posesorul acelui „adevăr al adevărurilor“ despre oameni și lumea lor, sosirea la Mila 33 eliberînd apele de planta ucigătoare : *ce* spune și *cum* spune acesta alungă brădișul de Deltă : universul misterios al poveștilor constituie acel centru al lumii unde viii și morții trăiesc în nemurire, este acel resort care schimbă raportul dintre forțele benefice și malefice. Ca și „negustorul“ său de povești, Tudor Dumitru Savu stăpînește pe deplin „arta povestirii“, regizînd cu subtilitate un fir epic antrenant, coerent, care străbate o substanță narativă proliferînd în roman asemeni brădișului de Deltă ; dincolo de figura ușor convențională a unui personaj secundar (scriitorul Tinn este de o condiție prea transparent „pascaliană“), romanul lui Tudor Dumitru Savu se citește pe nerăsuflate atît în secvențele sale, impecabil construite („scena furtunii“ din capitolul 15 al primei părți este unul dintre multele exemple care se pot da în acest sens), cît, mai ales, în întregul său, structurat pe o coordonată parabolică, oferind *sensul* poveștilor. *Marginea Imperiului* și *Treizecișitrei* sînt cărțile care consacră un povestitor cu totul remarcabil.

STELIAN TĂNASE

Cu un roman despre „calm, lux și voluptate“ a debutat Stelian Tănase în proză ; *Luxul melancoliei* (1982) este un volum care a reținut atenția mai întîi prin calitatea scrisului (limpede, legat, matur), prin subtilitatea construcției epice, mai puțin prin personajele sale și mai mult prin „atmosfera“ pe care o creează existența lor : n-am spus nimic despre materia epică a romanului pentru că, după lectura acestuia, primul lucru care se uită sînt evenimentele povestite de Stelian Tănase. Faptul poate părea paradoxal cu atît mai mult cu cît cartea excelează prin epic, prin „evenimențial“ ; n-am făcut o statistică a prezenței verbelor „de acțiune“ în textul prozatorului, dar, cu certitudine, acestea dețin întîietatea ; și totuși, evenimentele din *Luxul melancoliei* se uită ușor : se uită pentru că sînt prea multe, prea „neînsemnate“, prea puțin spectaculoase — imagini neclare pe o peliculă veche din instantaneele căreia autorul alcătuiește serii de imagini cu scene contemporane și personaje care „locuiesc“ confortabil într-un experiment narativ dintre cele mai originale. Primul care experimentează în *Luxul melancoliei* este personajul ; acesta trăiește totul prin imaginație raportîndu-se la sine „ca la o abstracție“ : Luca R. Eugen joacă rugby executînd „în imaginație“ lovituri teribile, Matei Geamănu își închipuie „cu ochii deschiși oamenii care treceau peste calea ferată“, totul este trăit în prezentul continuu al ficțiunii, al trucării propriei existențe de către un personaj care improvizează mereu „dinafară înăuntru dinăuntru în afară“, jucînd comedia vieții cu textul ei în față și supunîndu-se ac-

țiunii unui „mecanism misterios“ care îl îndepărtează de trecutul *adevărat* instalîndu-l definitiv în cel *fictiv*, acesta din urmă „mai real decît prezența ta alături în clipa asta“. Iată și ecuația acestei relații : „Afirmație : negație : negarea negației = real — vis — imaginație“. De aici rezultă ceea ce numește un personaj, Roxana, *viața ca un simulacru* : a o înțelege — ni se spune — „nu este periculos, dar măcar să simți că dincolo de aparențe, de umbrele întruchipate de ființe, rătăcește esența, chiar dacă ne scapă“.

Iar esența aceasta a vieții este *relația* cu sine și cu ceilalți ; Stelian Tănase își construiește romanul pe coordonatele a trei tipuri de relație : *textuală, tematică* și *socială*. Prima, aceea pe care am numit-o „textuală“, privește raporturile dintre autorii și personajul narațiunii ; am spus „autorii“ pentru că în *Luxul melancoliei* ei sînt, de fapt, doi : Matei Geamănu și Stelian Tănase. Miezul acestei relații textuale se cuprinde în formula *el este altul ;* Luca Eugen, personajul, trăiește mereu în prezența autorului Matei Geamănu, autorul care și-a propus să scrie o carte ținînd seama „de principiile construcțiilor muzicale și nu de legile narațiunii“ (drumurile personajului sînt însoțite de melodia și cuvintele unei piese din creația celebrilor Beatles, *Yesterday*, sau de „sunetele languroase“ ale unui saxofon) ; dincolo de asemănări (pentru amîndoi hrana este aceeași : „clișeele“), relația dintre cei doi este „încordată“ : personajul își compromite autorul, îl parodiază, îi cere socoteală, în timp ce autorul este o „umbră amenințătoare“, albă, care „planifică“ firea personajului și-l plasează într-un „cuplu minim“ (Roxana — Eugen) : Matei, autorul din text, este *însoțitorul* personajului său. Nu altfel este și relația personajului cu autorul de pe coperta cărții : Stelian Tănase „se ține de gaguri“, „face jocurile“ dar nu se arată, este puțin plictisit de propriile personaje, dar avid de viață, de cotidianul a cărui mișcare aglomerată o consemnează în pagini baroce, își amenință eroul, îl „fabrică“ acordîndu-i o viață prea plină de viață imaginată : dacă Matei era însoțitorul lui Luca, Stelian Tănase este *urmăritorul* lui.

Această relație textuală o provoacă pe aceea *tematică*, dezvoltarea ei stînd sub semnul propoziției *eu sînt altul*; tema este, așadar, dublul: „De multă vreme trăiesc sub impresia că sînt eu însumi două ființe complet opuse, doi inși suspecți unul altuia“; cei doi (Luca și Eugen) din unul (Luca Eugen) corespund celor două vîrste ale personajului din roman: adolescența (Eugen, Genu) și maturitatea (Luca). Confruntarea dintre cele două fețe ale lui Ianus re-prezintă, în fapt, conflictul dintre cele două vîrste cu esența lor umană diferită: iubirea adolescentului Eugen pentru Roxana se împacă greu cu melancolia (citește „plictiseala“) personajului important Luca R. Eugen, posesor al unei „limuzine de lux și melancolie“: *îngemănare* înseamnă în romanul lui Stelian Tănase „conflict“ și „înrudire“, sugerîndu-ni-se o posibilă „etimologie“ a lui „Genu“ din „Geamănu“ (nu este, de altfel, singurul joc de cuvinte din text: „luxul melancoliei“ poate fi și *lux*-ul, adică lumina melancoliei).

Utopia autorului, care vede în viața particulară a personajului său doar „geometrie, o alăturare de gesturi, viața publică, un ritual golit de sensibil, de nemijlocire, de înțelegere și participare, de subiectivitate, o viață calculată, împărțită în mici fragmente separate, uniformizată“, este contestată însă de dimensiunea istorică și socială a destinului lui Luca Eugen; ponderea *relației sociale* în roman depășește ca frecvență și semnificație pe aceea a relației textuale și tematice. Iar evoluția acestei relații se circumscrie dinamicii raportului dintre *mască* și *adevăr*; iată mai întîi, învelișul ocrotitor-înșelător al măștii: Luca și Roxana „afișează“ o mulțumire netulburată, cuvintele le depășesc gîndurile, ținuta este „la înălțimea așteptărilor“, totul apare „ca-ntr-un prospect“ acestor personaje „cu inventarul sentimentelor ieșit perfect, sold zero, fără minusuri, fără plusuri, fără nopți nedormite“. Iată acum și adevărul de dincolo de mască: personajele sînt „niște nedumeriți“ dibuind în anonimat, starea lor perpetuă este aceea de incertitudine, melancolia este „mimată, îmbrăcată în nimicuri“, încearcă să evite contactul cu realitățile epocii pe care o parcurg (adolescența lor se consumă în deceniul șase), natura lor este „întîrziată, leneșă“ — resor-

turi ale unui mecanism căruia nu-i înțeleg principiul de funcționare. Aparent, viața îi atinge „în aglomerație cu mîneca numai“, în fapt, existența lor „pe negîndite“ nefiind decît o continuă evitare a emoției ; alungată pe fereastră, realitatea intră pe ușă : dacă ritmul vieții poate fi dirijat, „corectat“ în funcție de formula aleasă, pulsațiile pliurilor imaginației readuc emoția „binefăcătoare, ucigașă, iubită“, lipsa de spontaneitate este compensată de puterea creatoare a ficțiunii, pentru Matei, Luca, Ileana și Roxana lumea începînd cu dorința neimplicării („ce dacă ? !“) pentru a ajunge la interogația neliniștitoare („din ce cauză ?“). Urmărind cu deosebire acțiunea mecanismului social asupra identității interioare a individului, Stelian Tănase scrie un roman remarcabil despre destinul unor oameni care se întorc la cumpăna celor două vîrste, adolescența și maturitatea, pentru a găsi aici secretul ieșirii din melancolie și al reintegrării în fluxul vital al generației lor ; scris cu acuratețe, construit cu subtilitate și propunînd o problematică deosebit de actuală, romanul *Luxul melancoliei* este una dintre cele mai importante cărți ale generației ’80.

GHEORGHE CRĂCIUN

Ca majoritatea prozatorilor generației sale, Gheorghe Crăciun concepe scrisul ca pe o aventură existențială, scrie mai puțin „epic“ și mai mult „analitic“, înainte de a aborda istoria personajelor se îndreaptă spre spațiul devenirii propriei ființe, cercetîndu-se pe sine, pe acela angajat în această aventură a scrisului, sensibil la înnoirile pe care le-au adus ultimele decenii în practica și teoria discursului narativ, provocînd, implicînd cititorul pînă la a-l „dizolva“ în text, a-l face un „obiect“, o „figură“ a acestuia, cu conștiința mereu trează a acelei ordini a textului care re-face structura lumii înseși — o proză care se vrea și care reușește să fie un *document personal* al unui narator care spune doar ceea ce știe, ceea ce cunoaște și pentru care deviza este aceasta : „eu trebuie să fiu doar atît : verosimil“.

Punctul de plecare al celor treisprezece texte din volumul *Acte originale. Copii legalizate* (1982) este clipa în care scriitorul „declară război“ omului : „Scrisul ca terapie, ca salvare, scrisul ca *ridicare la putere*, scrisul ca sfărîmare a dogmei că exist simplu și aparent“. Acesta este momentul care deschide perspectiva unică a prozelor din carte, realizînd unitatea ei *romanescă ;* Gheorghe Crăciun nu scrie treisprezece „nuvele“, ci tot atîtea fragmente dintr-un „roman autobiografic“ în care obiectivul esențial este reconstituirea veridică a procesului devenirii scriitorului (omul „ridicat la putere“), trecerea ființei din structura existenței sale cotidiene într-un *regim textual*. Iar prima țintă a scriitorului este viața omului ; fapt remarcat și altădată, proza generației '80 recu-

perează *banalul* ca spaţiu epic şi, în acelaşi timp, *fiinţa* care trăieşte în limitele acestuia. Devenit personaj literar, banalul se cere „citit“ de autor, restructurat în toate compartimentele sale, faptul de viaţă trecînd în text fără a-şi pierde autenticitatea : persoanele de pe stradă sînt personajele textului, ceea ce este „efectiv“ devine „fictiv“, autorul trăind pe stradă „literatura“ propriei sale vieţi, cu acel „eroism cotidian, anonim şi pedestru“. Această raportare la banalul cotidian explică, într-o primă instanţă, şi titlul volumului ; o conversaţie de pe trotuar, de pildă, este reluată în textul care „copie“ astfel realitatea şi, trecînd-o în literatură, o „legalizează“, dar acea conversaţie, acel text „copiat“ provoacă celui care îl transcrie un gînd, un sentiment, o senzaţie — „actul original“ : de la „copia legalizată“ la „actul original“ se precizează acel traiect al evoluţiei scriitorului care parcurge succesiv trei etape diferite în ordinea amintitului „regim textual“ : omul de pe stradă *trăieşte*, „scribul“ *transcrie*, copie, iar scriitorul *creează* text, oferind „acte originale“ din „copii legalizate“, transmiţînd o poezie a lucrurilor care se descoperă singură în cea mai deplină banalitate.

Cartea lui Gheorghe Crăciun are doi autori : Vlad Ştefan şi Octavian Costin, două „naturi complementare“ care participă într-o măsură egală, dar pe căi diferite, la constituirea textului : primul transmite *ceea ce vede*, iar cel de-al doilea, mai ales, *ceea ce simte*. Vlad Ştefan este autorul primei naraţiuni a volumului, *Semne pregătitoare pentru o aventură* ; monologul său interior se declanşează în clipa opţiunii („A picta sau a scrie ?“), iar perspectiva demersului său priveşte condiţiile trecerii „unei caligrafii de imagini prin regimul sever al unui alfabet“ ; pictura este „stadiul primar“ al spiritului angajat definitiv în materialitatea a ceea ce se vede, a ceea ce se poate atinge, în timp ce scrisul este „imaterial“, imaginarul lui producîndu-se „în minte“ : pentru Vlad Ştefan, definitorie este această „gîlceavă“ a pictorului cu scriitorul, din care se conturează, în cele din urmă, statutul primului autor al cărţii lui Gheorghe Crăciun : „formulez ce văd“. Acesta relatează numai ceea ce se circumscrie „cîmpului“ său de vedere ; realitatea este

o pînză luminoasă pe care ochiul percepe nu doar elementele acesteia, ci și „prezentul interior“ al eului : Vlad Ștefan scrie o proză care se naște din „performanța“ privirii sale. Una dintre narațiunile care îi aparțin se intitulează *Cal pe deal lîngă satul Nereju* ; nu doar titlul trimite la pictură, ci și perspectiva celui care privește și relatează ceea ce vede : realitatea este desfăcută în planuri, inventariate cu ochi expert, drumurile naratorului fiind cele ale culorilor peisajului. Altădată, iubirea se consumă într-o „defilare de imagini“ *(Date sumare despre Arno Schmidt)*, realitatea este supusă unei emisiuni neîncetate de privire *(Sinuosul melc al dimineții)*, făptura „suge“ cu lăcomie dezordinea acută a unui „haos de lumină“ *(Ridicarea la putere)*, ochiul percepe „pete de obiecte“ *(O plimbare)*.

Dacă primul text definea condiția lui Vlad Ștefan, cel care povestește ceea ce vede, *Doborîtură de vînt*, următoarea narațiune a cărții, aparține lui Octavian Costin, celui care spune ceea ce simte ; ponderea „vocii“ sale în cuprinsul volumului este cu mult mai mare decît aceea a lui Vlad Ștefan, autorul precizînd prin aceasta opțiunea pentru *registrul epic al senzației :* pe Octavian Costin nu-l interesează, de pildă, atît *vederea* muntelui, cît „efectul lui asupra omului care trebuie făcut perceptibil nu prin șuvoaie de adjective pitorești și idealizante, nu prin imagini lustruite și strălucitoare, ci prin notarea amănunțită a senzațiilor, a impresiilor pe care le are, a situațiilor în care se află cel care îl străbate“ *(Fragmente dintr-un fals tratat de alpinologie)*. Paginile pe care le scrie Octavian Costin surprind prin subtilitatea notării senzațiilor, desfăcute pînă la infinitezimal, natura pe care o „descriu“ aceasta este una una aspră, adevărată, agresînd retina, chemînd ființa într-un spațiu al confruntării ; ochiul lui Octavian Costin trece dincolo de „pictural“, fiind pus mereu în alertă de „presiunea psihologică a întregii ființe“, mîna, privirea, gustul, mirosul au a oferi *dări de seamă* despre realitate, textul însuși pulsează în ritmul unei stări interioare provocate de imaginea exterioară, regăsirea „matinală“ se face prin intermediul luării în posesie a obiectelor din jur care agresează insul : Octavian Costin „citește“ tot ce simte,

trăiește cunoscuta „teroare a obiectelor“ care „mă blochează, care mă interzic care mă fac să cred inadmisibilă simpla lor existență nicăieri consemnată și îmi cer să le scriu“, analiza însăși a sentimentelor este cerută de succesiunea imaginilor, textul aspirînd la acea „viziune a lumii simultane“ — utopia scriitorului secolului nostru.

Gheorghe Crăciun scrie în *Acte originale. Copii legalizate* ceea ce aș numi o proză a detaliului, arătînd o remarcabilă forță de surprindere a acestuia, își concepe cartea ca pe un joc de domino cu două numere (textul epic și comentariul critic de însoțire), transmițînd fluxul existențial, totuna cu cel al scriiturii, printr-o frază sincopată a cărei utilizare mi se pare însă uneori excesivă. Și pentru că autorul nu doar povestește, ci și interpretează critic propriul text, în chip de concluzie nu fac altceva decît să transcriu cîteva propoziții dintr-un articol de dicționar despre Arno Schmidt pe care Gheorghe Crăciun îl citează în una din narațiunile sale: „Încearcă experimente formale și abordează teze nonconformiste. Proza, scrisă la persoana I, este cînd bizar fantastică, cînd realistă. Folosește uneori monologul interior și speculează combinațiile picturii suprarealiste. El recurge la tehnica instantaneelor și renunță la continuitatea acțiunii în favoarea desprinderii faptelor din flux și a reliefării unor momente izolate semnificative“.

NICOLAE ILIESCU

„Experiența e fără îndoială primul product pe care-l naște inteligența prelucrînd materia brută a impresiilor noastre sensuale." Aceasta este fraza care tutelează cartea de debut a lui Nicolae Iliescu, *Departe, pe jos...* (1983), care dovedește în cele șaisprezece texte ale volumului nu doar remarcabile calități de prozator, ci și o solidă pregătire teoretică, luciditate și orizont larg deschis către noile experimente ale prozei contemporane ; am spus și altădată, prozatorii generației '80 sînt cei mai avizați critici ai propriilor cărți și aceasta, în primul rînd, pentru că ei nu rămîn la simpla „anexare" a realului, ci își asumă, anexează — cu alte cuvinte — și literatura ca spațiu al experienței curente : ea, experiența, *se produce,* se „prelucrează", trăirea („impresiile sensuale") trecînd prin filtrul sever selectiv al inteligenței. De aici, tensiunea mereu prezentă în instanța lecturii, cititorului trebuindu-i multă abilitate și detașare pentru a nu se lăsa înșelat de culoarea, coaja sau ambalajul „productului" : proza lui Nicolae Iliescu constituie, în fapt, o „transmisiune în direct" dar nu la radio, ci la televizor, altfel spus, „mediată" de un *obiectiv* care nu totdeauna este „sincer", implicat, dispus să ofere privitorului (cititor) viața „așa cum a fost". După ce își ia necesara distanță față de „marile centre lirice", Nicolae Iliescu purcede departe, pe jos, spre întîlnirea cu „zmeul" cel fioros care este starea de-o clipă sau temperamentul de-o viață ;

primul fapt care trebuie observat este montajul unor stări succesive care se numesc, se de-numesc, se numesc din nou, anulînd misiunea „artificială“ a naratorului pentru a căuta alte legături ale secvențelor textului : proza lui Nicolae Iliescu are viața sa proprie, independentă, evoluînd pe un traseu circular între limitele căruia *se închide* realitatea și „adevărul“ ei. Cele două repere sînt subtil definite de un „moralist“ care nu „privește viața“, ci *textul* acesteia. Nicolae Iliescu nu povestește, ci numește, considerînd realitatea în perspectiva realizării sale printr-un anume limbaj ; ca atare, proza sa, aparent „realistă“, de notație amănunțită a cotidianului, reprezintă, în fapt, un colaj al unor limbaje paralele sau montajul celor care se intersectează ; el scrie *despre* realitate prin mijlocirea textului : vom citi, așadar, în *Departe, pe jos...* proză „poetică“ și o „saga“ a familiei Apăroștrandafirie, o descriere în dulcele stil „școlăresc“ și proză fantastică, narațiuni realiste și absurde — toate scrise cu dezinvoltura, ironia și autoironia unui Autor care *cinstește* lumea, ascunzînd irealitatea *de fapt* în aparența unei mari prize la real.

Practicarea acestor diverse tipuri de discurs epic este „jocul de siguranță“ al unui prozator cu o mare disponibilitate imagistică ; nepovestind, ci numind, Nicolae Iliescu invită cititorul să treacă pragul lecturii obișnuite, dincolo de cuvînt, spre o sintaxă proprie, *să construiască* adică ceea ce el, mai înainte, a *de-construit* : relațiile dintre text și autor și acelea care se stabilesc între narator și cititor își inversează sensul „clasic“ pentru că, iată, autorul propune un scenariu secvențial al unui spațiu pe care trebuie să-l reconstituie, în întregul său, cititorul. El, cititorul, nu are nici un „prieten“ în cartea lui Nicolae Iliescu ; personajul vrea „să-l calce în picioare“ (după cum declară la pagina 31, într-o proză care se numește chiar *Poem*), iar autorul se ascunde, se „semantizează“, devorîndu-se apoi cu voluptate pe sine, pe cel „plin de sens“ — practicînd jocul intertextual și încer-

cînd să-l păcălească pe amabilul cititor punîndu-i în față *texte* despre viață și purtîndu-l printre ele, departe și pe jos : autorul nu oferă cititorului un „conținut“ epic, ci un *stil de lectură* a experienței existențiale. Folosind propria sa „judecată de valoare“, aș spune că Nicolae Iliescu „este mai mult decît o îndreptățită speranță“ a prozei generației '80.

ADINA KENEREȘ

Îngereasa cu pălărie verde (1983) este ceea ce se cheamă o carte de succes ; comentat în aproape toate publicațiile, romanul Adinei Kenereș este, într-adevăr, o carte reprezentativă pentru „programul“ pe care și l-a asumat generația tînără de scriitori. Adina Kenereș cultivă ceea ce s-a numit un *nefiresc al banalului,* element care ține, în egală măsură, de substanța dar și de tehnica narativă ale romanului ; volumul său poate fi citit, ca dealtminteri multe cărți de proză sau poezie ale tinerilor, urmărind jocul dintre ceea ce aparține cotidianului, firescului, linearității, „normei“ existențiale și ceea ce este nefiresc, „excepțional“ : mereu atenți, mereu pregătiți pentru acest joc, „citiți“ și cu replică, personajele Adinei Kenereș sînt oameni care trăiesc la limita acestei zone de confruntare unde „regula“ și „excepția“ sa se pot ușor confunda. Altfel spus, distincția „clasică“ dintre bun și rău, dintre personajul „pozitiv“ și cel „negativ“ este substituită de o altă împărțire, mai aproape de adevărul existenței, mai bogată în semnificații, oricum cu mai multe disponibilități „artistice“, aceea dintre omul *firesc* și cel *nefiresc ;* fără a deveni obiectul unui nou maniheism (tînărul prozator scrie *după* ce a citit și înainte de a „trăi“, iar, în general, ocolește „ismele“), personajul din proza nouă oferă, de fapt, alte formule existențiale : în *Îngereasa cu pălărie verde,* Andrei Moscalu este *„exemplul* viu al omului-în-lume lipit de omul-în-sine“, regizorul Cerchinschi este „modelul“ tipului echilibrat, respirînd doar parfumul tare al succesului, Vlad Dejan, Cristina, Cornelia „ilustrînd“, în replică, condiția

haosului boem, „zis experiențial“. S-a înțeles din enumerarea principalelor tipuri umane cine și ce este „firesc“ și cine și ce este „nefiresc“, cele două categorii distanțîndu-se, prin atributele lor, și într-o ordine literară : firesc, nefirescul va fi mai interesant pentru prozator și cititorul său. Iar prototipurile... nefirești sînt Vlad Dejan și Cornelia ; ei trăiesc o aceeași „nevroză a nepotrivirii“, un același balans baroc între „plictiseală“ și „oboseală“, între „o agonie spirituală“ și „o insomnie dureroasă“ și tot ei țin un jurnal al stărilor contradictorii, în notații alerte, o adevărată „literatură în viteză“ care încearcă să se scrie la fel de repede pe cît se trăiește. Ținta celor două personaje și, implicit, intenția autoarei în paginile respective, este aceea de a nota ceea ce a fost, *așa* cum a fost. Iată-l, de pildă, pe Vlad Dejan scriind scenarii din aceste stări care sînt nefirești pentru firescul Cerchinschi : „Noi nu facem filme de stări. Facem filme de situații“, spune acesta din urmă, precizînd, în fapt, tehnica de elaborare a romanului însuși : nu „epicul“ (situația) primează aici, ci „dramaticul“ (starea). Se poate recunoaște lesne și la Adina Kenereș, ca și la Gheorghe Crăciun sau Stelian Tănase, efortul *deromantizării* scrisului, care constă în a spune exact ceea ce simți fără a încerca să spui „frumos“ sau „artistic“ sau „poetic“ și fără a căuta cu orice preț „revelatoriul“, ci intenționînd să se ridice banalul la înălțimea faptului revelator ; iar deromantizarea mizează, în primul rînd, pe „cartea“ *ironiei*.

În cea de-a doua sa carte, *Rochia de crin* (1985), Adina Kenereș continuă parțial experimentul epic din romanul de debut ; nu știu care este ordinea redactării textelor în cauză, dar, în mod cert, primele două narațiuni din al doilea volum — *Terminus* și *Micuța* — se circumscriu modalității și perspectivei pe care le-au introdus procedeele folosite în romanul amintit : iată formula epică : „De fapt, nu există decît cîteva probleme, cîteva cuvinte și cîteva sentimente. Nesfîrșita combinație... nu, nesfîrșita varietate e, desigur, rezultatul incertitudinii, antidotul plictiselii...“ : economie de mijloace și cumul maxim de sugestii, incertitudinea naratorului care „maschează“ efortul *deconstruirii* unui spațiu narativ, cu

tot ceea s-a adunat acolo și certitudinea cititorului care *construiește* în orizontul pe care l-au deschis „punctele“ și „fragmentele“ unui text și ale unor existențe. Subiectul celor două proze ale Adinei Kenereș se află risipit în pulberea fină a unor stări ; trecerea pragului *coerenței* de către personaj corespunde momentului formulării *logicii* narative a textului : cartea se deconstruiește pe măsură ce se construiește protagonistul acesteia. Două sînt modurile „punerii în situație“ a personajului Adinei Kenereș ; naratorul urmărește, mai întîi, dinamica devenirii acestuia în limitele unei perechi de caractere și ale unei „dualități“ temperamentale și comportamentale (Dodi și Lenda din *Terminus*, Mihăiță și Gabriel din *Micuța)*: unul „flegmatic“, celălalt pasionat, primul — ascuns într-un înveliș protector al cărui aliaj se constituie din ironie, puțin sarcasm, indiferență și detașare, al doilea — descoperit, vulnerabil, sentimental : Dodi și Lenda, Mihăiță și Gabriel sînt ipostazierile celor două *tipuri* fundamentale pe baza cărora se ivește „nesfîrșita varietate“ a indivizilor, posibili eroi de roman. Dintre aceștia, Adina Kenereș selectează *insul complexat* care ilustrează cel mai bine acel *nefiresc al banalului* pe care prozatoarea l-a cultivat și în romanul de debut ; Mariana din *Terminus* și Rodica din *Micuța* exprimă „figura“ eroului romanesc ale cărui trăiri și al cărui mod de a se exprima sînt proprii substanței epice căutate cu predilecție de tînăra generație de prozatori.

Tipurile care se circumscriu „normei“ sociale și „excepției“ romanești, într-un raport inversat, se despart și în perspectiva relației cu textul însuși ; personajul „normal“ poate fi descris, pus într-o casetă, demonstrat și, eventual, făcut verosomil, în vreme ce personajul „anormal“, protagonistul prozei Adinei Kenereș, constituie ceea ce se numește un „sine nedemonstrabil“ care este „răpit condițiilor descriptive, date oricărei relatări despre cineva“. Marca specifică acestui personaj este sinceritatea și modul direct al abordării oricărui „obiect“ al existenței : personajul și naratorul textului Adinei Kenereș *„încep de-a dreptul“* lectura și, respectiv, scrierea cărții. S-a reproșat tinerei prozatoare și nu numai ei maniera

așa-zis „pointilistă" ; pulverizarea personajului și a decorului reprezintă însă condiția esențială a acestui tip de narațiune care iese de sub rigorile textului „tradițional" și care inversează — cum s-a văzut — sensul relației dintre autor, text și cititor : ceea ce primul deconstruiește, ultimul are a construi (și nu a reconstitui, ca într-o altă „poetică" narativă) : decorul pulverizat și ființa care evoluează acolo sînt termenii unei „noi ordini" a textului care pendulează între un *cadru* vag și o *figură* ce se cere mai întîi „formată" și apoi plasată între ramele tabloului. Pînă la un punct, ultima narațiune a volumului respectă formula celorlalte două ; în *Rochia* se ivesc un alt complex, ilustrat de Dragoș, o altă pereche de caractere cu „indicii" inversați (Dragoș-Daniel) și aceleași repere funcționale — *visul* și *pelicula,* —, dar proza aceasta alunecă spre „eseu epic", pierzîndu-se în labirintul unui proces psihologic nu atît complex, cît complicat de autoare : cu minime transformări, *Rochia* este totuși altceva, caută o cale (răs)bătută anterior de o întreagă literatură a cărei miză a fost inutila complicare a unor fire simplu de țesut dealtminteri. *Îngereasa cu pălărie verde* și *Rochia de crin* sînt cărțile unei prozatoare tinere care construiește cu deplină maturitate artistică, supraveghindu-și scrisul cu un atent ochi critic și dovedind că știe bine „lecția" abordării unei tematici care să răspundă intereselor lecturii cititorului contemporan.

PETRU CIMPOEȘU

Volumul de debut al lui Petru Cimpoeșu, *Amintiri din provincie* (1983) este o carte de o sută de pagini, cuprinzînd șapte narațiuni care se numesc *Revelația, Poveste intenționat veselă, Într-o joi dimineață, Temă pentru acasă, Borny, Mambătrîna* și *Scrisoarea* și a căror formulă epică poate fi definită ca o *literaturizare a banalului,* ca des-facere a realității și ca re-facere a acesteia pentru o nouă dimensiune, literară. Pragul pe care îl trec textele lui Petru Cimpoeșu este absurdul; personajele sale își conturează profilul la limita dintre somn și trezie sau la punctul de convergență al iluziei cu realitatea. Iau doar două exemple pentru situațiile amintite mai înainte. *Într-o joi dimineață* se relatează despre jumătatea de oră pe care dl. Iosif Cazan și soția sa, d-na Silvia Cazan, o petrec între sunetul ceasului deșteptător și momentul plecării la serviciu; o dimineață ca atîtea altele și totuși deosebită — e joi, nu? — prin persistența pe pleoapele (mîinile, respirația) Silviei a acelui „ceva al somnului". În plină banalitate se petrece, deci, *altceva;* Silvia Cazan scapă o ceașcă și aceasta nu se sparge; un eveniment care predestinează acel altceva „mai însemnat decît toate celelalte" care „era deocamdată numai un joc de semne ciudate petrecut undeva într-o ceață neagră, imposibil de transpus în cuvinte și chiar imposibil de lămurit în minte, depășind orice putere de cuprindere; un joc de imagini inexistente, pe care le simțea prin altceva decît forme, din care se prelingea dureros și plăcut o tensiune ce numai creștea fără să ajungă vreodată undeva, aflată mereu la jumă-

tatea întregimii ei ori propriei creșteri, în sfîrșit...“. Urmează adevăratul eveniment care este o *trăire*, mai întîi mijlocită (provocată) de memorie, apoi „prezentificată“ prin senzația directă ; Silvia Cazan *exersează* viața *altfel* decît a făcut-o dimineți în șir ; o mică iluzie, dar atît de semnificativă în ordinea calității umane a personajului. În același registru dar parcă mai bine „lucrată“ încă este proza *Scrisoarea ;* personajele așteaptă scrisori care nu vor fi scrise niciodată și pe care, de aceea, trebuie să și le trimită singure, așteaptă îndelung, pe ele le definește această *așteptare,* și dintre toate, personajul 0. (adică Zero) iese din anonimat, devenind „erou“ : el pleacă în căutarea poștăriței care stă pe strada Apus, rătăcește, pe el îl definește această *rătăcire* pentru o iluzie și „textul“ acesteia : desigur, scrisoarea n-a existat, dar personajul Zero trece proba labirintului pentru a putea deveni, într-adevăr, personajul 0.

A doua carte a lui Petru Cimpoeșu, *Firesc* (1985), continuă într-un anume fel experiența volumului de debut, *Amintiri din provincie,* unde tînărul prozator încerca o formulă de literaturizare a banalului, vizînd „recuperarea“ acestuia între lucrurile interesante și, în consecință, „demne“ de a fi puse într-o pagină de proză ; cartea din urmă servește această idee doar în prima sa parte, în *Prolog,* Petru Cimpoeșu abordînd aici firescul printr-o specie al cărei registru este chiar... firescul : *jurnalul* inginerei stagiare Iunia Poenaru constituie, în fapt, „firescul“ jurnal al prozatorilor generației '80, care folosesc intens modalitatea narativă a lui *„eu“*, continuînd un experiment pe care îl începuseră, în jurul anului 1970, prozatorii din „Școala de la Tîrgoviște“. Prologul cărții lui Petru Cimpoeșu este, așadar, un text de maximă precizie a introspecției, a cărui funcție este medierea dintre gîndul, fapta și ființa celui care se povestește pe sine ; stările tutelare ale momentului transformării inginerei stagiare în scriitor sînt *plictiseala* și *singurătatea :* textul este, inițial, un mod de apărare al ființei, un refugiu din fața realității banale și de aceea agresive, devenind, apoi, pe măsură ce Iunia Poenaru își „conștientizează“ noua condiție, singurul mod de a da *coerență* unei existențe mereu egale cu ea însăși și

de a oferi *formă* eului ce se ascunde, inaccesibil, în „informitatea" lui. Iunia Poenaru își schimbă „profesia" silită de împrejurări; prin forța lucrurilor, a repartiției mai exact, ea face pînă la capăt experiența singurătății, cerînd de la textul pe care îl scrie restituirea vieții cu suma intactă a virtualităților sale: dacă realul a jalonat o distanță irecuperabilă între *semnificatul* și *semnificantul* vieții, jurnalul trebuie să descopere punctul convergenței, al identificării lor. Iunia Poenaru, ca orice adevărat autor de jurnal, simulează plictiseala pentru *a amîna* epicul; monotonia textului pe care îl spune (scrie) „eu" este unul dintre elementele principale de „tehnică" a jurnalului care se constituie dintr-o succesiune lentă de fragmente cărora cititorul atent le va găsi logica înlănțuirii și fluxul ascuns, tensionat, al unei vieți subterane: inginera își face stagiul de scriitor simulînd interesul profesional pentru sondele de petrol. Reprimîndu-și sever efuziunile sentimentale, refuzînd tot ceea ce ține de „convenția" acestora, căutînd ritmul existenței în ritmul monoton al textului, Iunia Poenaru trăiește între 5 și 6 aprilie — durata scrierii jurnalului — tot ceea ce nu va fi trăit pînă atunci și epuizează tot ceea ce ar fi trebuit să trăiască în lungul șir al unor zile care nu mai pot fi întrucît ele sînt pentru totdeauna închise în douăzeci și patru de ore și între copertele unei sute de pagini: atît este „miza" și atît este rațiunea de a exista a Iuniei Poenaru.

Dincolo de jurnal începe romanul; partea a doua a cărții, *Epilog*, este un text în formulă „balzaciană", autorul preluînd „ștafeta" povestirii, refăcînd evenimentele consemnate aluziv în jurnal, acordîndu-le „credit" și „greutate"; aici, Iunia Poenaru, fostă scriitoare, nu mai este decît un personaj oarecare, cu o existență neinteresantă chiar dacă începe monoton și sfîrșește prin sinucidere; „competiția" dintre autorul romanului și cel al jurnalului este, de fapt, o competiție între *competențele* a două specii epice distincte: cît „prezentifică" jurnalul și cît „istorizează" romanul? Întrebarea aceasta constituie mobilul experimentului lui Petru Cimpoeșu; dacă în jurnal personajele existau prin *stările* lor, în roman ele se definesc prin *istoriile* vieții; și dacă în jurnal se

povestea „*trecutul recent*", în roman se relatează „*trecutul mai vechi*" al celor de la sondele izolate : *imprecizia* trecutului recent al jurnalului și *perspectiva clară* a trecutului îndepărtat din roman sînt cele două elemente care precizează punctul de vedere „teoretic" și orizontul tematicii abordate de prozator în această carte. *Firesc* este însă, într-o altă ordine, un roman „cu teză" pentru că, iată, Petru Cimpoeșu încearcă să dovedească faptul că din acumularea *firescului* (în jurnal) se ivește *absurdul* (în roman) ; autor de amintiri, jurnal și roman, Petru Cimpoeșu are de ales pentru o eventuală (și probabilă) a treia carte între aceste trei modalități epice, în perspectiva unui exercițiu unic, întrucît ceea ce trebuia demonstrat prin alăturarea lor a fost demonstrat : din punctul meu de vedere, amintirile și jurnalul mi se par a fi modurile în care se poate exprima cel mai bine talentul incontestabil al lui Petru Cimpoeșu.

BEDROS HORASANGIAN

„Cumpăr săpun, hîrtie igienică, roșii mari, coapte și apoi mă duc la copacul unde, cu ani în urmă, am dăruit un album Gauguin editat de Flammarion. Tot atunci am mîncat șnițel cu pîine. Iată că o fire introspectivă cu o experiență proustiano-holbaniană poate naște corespondențe hilare. Dacă aș mai aminti, printre altele, că aici ne-am și sărutat, aș îmbunătăți impresia generală. Iată că apare și ea. Cu mașina." Această secvență cu care se deschide una dintre prozele cuprinse în volumul *Curcubeul de la miezul nopții* (1984) definește exact calitatea, să-i spun *literară*, a naratorului, personajului, autorului și literatorului din cele aproximativ patru sute cincizeci de pagini, cîte numără primele două cărți ale lui Bedros Horasangian, fericit beneficiar al concursului de proză de la Editura „Albatros" și al unui concurs de împrejurări care a făcut ca *Închiderea ediției* (1984) să ajungă în librării la cîteva zile după ce rafturile acestora fuseseră luminate la miezul nopții de un curcubeu ; fire introspectivă, avînd deopotrivă o experiență *culturală* cît și una *existențială*, ale căror „fapte" se află la începutul explorării și exprimării lor în text, naratorul din cărțile lui Bedros Horasangian este protagonistul, *eul* care relatează și despre care se relatează, *Curcubeul de la miezul nopții* și *Închiderea ediției* ilustrînd din acest punct de vedere, noua perspectivă pe care a impus-o proza ultimului val asupra a ceea ce s-a numit *„biografism"* în textul epic. Nici unul dintre prozatorii generației '80, deci nici Bedros Horasangian, nu s-a gîndit

la autobiografie (confesiuni, roman epistolar, memorii, amintiri) atunci cînd a spus (scris) „biografism" ; în fapt, termenul este prelucrat în toată proza ultimei generații literare (la Gheorghe Crăciun, Adina Kenereș, Nicolae Iliescu, George Cușnarencu, ca să dau cîteva nume „notorii" pentru modalitatea tratării temei amintite) din unghiul modernității, înțelegînd prin a spune *„eu"* în proză nu numai un refuz al convenției „clasice" care admitea doar pe *„el"* (sau și pe „eu", privit însă ca un „el"), dar și un alt mod de a afirma primatul obiectivității, oricît de paradoxal al părea acest lucru : povestind *prin* eu, Bedros Horasangian povestește *despre* el, despre lume și, mai ales, despre modul intersectării (confruntării, identificării, confundării) *textului* cu *viața*.

Experiența „proustiano-holbaniană", la care se referă protagonistul prozei *Nimeni nu mai doarme în lanul de secară*, este o experiență culturală *consumată* înainte ca experiența „horasangiană" să fi început ; faptul este iarăși revelator pentru felul cum se înțelege astăzi relația (prea) mult discutată (și disputată) dintre „cultura" și ceea ce se cheamă „talentul" sau, după unii, „experiența de viață" a prozatorului. În primul volum, mai cu seamă, apare o mulțime de referințe culturale în raport cu care textul *pare* a se cere citit ; narațiunea „asimilează" numeroși *indici* (pe numele lor : Borges, Márquez, Dali, Wagner, Proust, Canetti, Bob Dylan, Ștefan Luchian, Debussy etc.) care nu mai funcționează însă așa cum ne-a obișnuit *„codul cultural"*, ci se integrează, se narativizează pînă la dizolvare în textura narativă, dispar ca „nume proprii", își anulează funcția „referențială", pierzîndu-se printre atît de numeroasele „obiecte" ale fluxului epic : iar dacă, cel mai adesea, „viața e livrescă", acest fapt nu se datorează lecturilor și „culturii" naratorului, ci culturii existenței înseși : alt mod de a vedea natura din cultură și cultura din natură. Poate cea mai semnificativă proză pentru această nouă perspectivă asupra corelației dintre viață și text este *Unul dintr-o mie* din prima carte ; personajul de aici, George, scrie o piesă în care se relatează episodul despărțirii de Ana, o pre-

zintă unor cunoscători care o „prețăluiesc“ drept un „efect de lectură“ din Albee și Tennessee Williams : iată însă adevărul : „Ce dramaturgie americană, domnule !... Pur și simplu era viața mea... Eu și nevastă-mea... Cînd ne-am certat și ne-am despărțit... Era magnetofonul deschis. Nici pînă azi nu-mi dau seama cum. *N-am făcut decît să transcriu totul pe hîrtie !* Și-mi spun ei mie de veridic și Tennessee Williams...“ : nu se mai trăiește „ca în viață“, ci „ca în text“, producerea acestuia fiind, în fapt, *transcrierea* unei experiențe trăite „la cea mai înaltă ficțiune“. Dacă unii prozatori scriu note la începutul romanelor lor „realiste“, în care atrag atenția asupra faptului că orice asemănare cu persoane și situații reale este cu totul întîmplătoare și nesemnificativă (neavenită, deseori), Bedros Horasangian ar fi trebuit să sugereze personajului său să scrie pe prima filă a manuscrisului că orice asemănare cu personaje ori situații din cărți este cu totul întîmplătoare, deloc semnificativă și, mai ales, neavenită. Asemeni personajului ar fi trebuit să procedeze și naratorul cărții, posesorul acelei firi introspective, care renunță deliberat la poziția strategic dominantă a celui numit „omniscient“, se amestecă printre personaje, prin praful drumului, la o halbă cu bere, lîngă un grătar cu mici, se înconjoară „de *incertitudini* dinăuntru și *realități* din afară“, întrebîndu-se — derutat — „oare cît e adevărat din tot ce a trăit și cît e doar ficțiune ?“. Incertitudinea naratorului este *textul* său, în vreme ce „realitățile“ din afară constituie *viața* ce se cere de-scrisă ; cei doi termeni nu se „confruntă“ însă după rețeta binecunoscută, ci li se caută punctul *coincidenței* lor : cu alte cuvinte, textul este *semnificantul,* iar viața este *semnificatul* dintr-o altă „teorie“ a unui alt limbaj epic : universul pe care îl creează această nouă „viață“ a unor concepte vechi constituie spațiul de acțiune și reacțiune al unui narator care intră în text și iese din pagina albă cu aceeași dezinvoltură și, mai cu seamă, la fel de veridic pe cît ne-ar relata închiderea și deschiderea ușii de la apartamentul său.

Iată acum în ce constă substanța prozei lui Bedros Horasangian și formula tratării acesteia : „Înlocuirea epi-

cului cu neliniștea și a construcției metodice cu un sentiment, oricare ar fi el. Firesc și autentic, nimic artificial". Protagonistul acelei *neliniști* și al acelui *sentiment*, firești și autentice, este ceea ce aș numi *„omul de prisos"* : Lucian din *Duminica de octombrie a unui nou deceniu*, Octavian Luca din *Dor de umbră*, un (oarecare ?) *tu* din *Prețul*, Adina din *Dii, călutule, dii !*, funcționarul din *Sfîrșit de vacanță*, Leopold Stănciulescu din *Triplu concert de Wilhelm Berger*, toate aceste nume și pronume care se substituie lui *eu* trăiesc aceeași dramă, pînă la epuizare, a omului de prisos, a celui care nu realizează „nimic deosebit" și care își confundă singurătatea cu nostalgia unui blues, cu tristețea unui sax alto, în căutarea zadarnică a unei himere sau în încercarea de a descoperi pur și simplu „firescul" existenței. Cine caută fapte în proza lui Bedros Horasangian, ca și în textele altor scriitori ai noului val, nu va găsi decît sentimente, experiențe nefinalizate (și care se vor finaliza printr-o lectură care *construiește)*, ironie, sarcasm pe alocuri, o mare neliniște (cînd mai aproape, cînd mai departe de angoasa lui Kierkegaard) și multe referințe critice la realitatea din propriul text : nimic însă spectaculos, ieșit din comun, existențele protagoniștilor lui Bedros Horasangian ilustrînd un alt loc unde nu se întîmplă nimic. Faptul trebuie pus în legătură cu noul mod al înțelegerii a ceea ce s-a numit *„relevanța"* artistică a textului ; naratorul refuză deliberat povestirea „cu șart", preferînd atunci cînd, din întîmplare, apare în prim-planul narațiunii *să comenteze* „alb" un fir epic din care un alt prozator ar fi putut face (faptul s-a și întîmplat, de altfel) un roman : naratorul *comentează* ceea ce din punctul de vedere al unei alte „norme" narative *se povestește* : iar comentariul de aici este la *gradul zero* al relevanței, al „frumosului" pe care îl cere amintita normă.

Cînd sînt puține fapte, e loc pentru *neliniște* ; motto-ul celui de-al doilea volum deschide „ediția" acestei neliniști printr-un text aparținînd lui Radu Petrescu : „Căci oamenii sînt antrenați în viață ca într-un tunel iremediabil, cu sîngele și carnea lor, fiecare gest, fiecare gînd e o ardere, un efort și încă un efort înăbușit — și iată

artistul, reproducînd aceste mișcări în cîteva linii, ca și jucîndu-se, și demonstrînd astfel, implicit, neantul lor. Toate operele veritabile parodiază, orice artist este implicit un umorist — fiind vorba însă de un umor în care urechile delicate aud un foșnet sinistru" : *umorul* și *foșnetul sinistru* care adie printre zîmbete sau cascade hohotitoare sînt două dintre „faptele" relevante ale prozei lui Bedros Horasangian. Protagonistul cărților sale este — spuneam — *omul de prisos* care își exprimă și mereu își reprimă dorința de a se rupe de „dihotomiile cotidiene" ; totul se supune întîmplării, logicii acesteia sau, mai exact, lipsei sale de logică : firescul este ținta mereu departe pentru personajul lui Bedros Horasangian, care, în chip paradoxal, pare un om obișnuit, dintre cei întîlniți în curgerea liniștită ori zgomotoasă, în cascade sau mereu egală cu sine, a cotidianului. Pentru omul de prisos al lui Bedros Horasangian revelator este doar *„golul"* din jurul sau dinlăuntrul existenței, trăind între „ficțiunea" implicării („Oricum ești implicat, chiar dacă nu vrei să recunoști", se spune în *Secvențe despre starea prozei)* și „realitatea" izolării : îndepărtarea de real este jalonată de chiar dorința mistuitoare a anexării sale : „Prin centru, toamna, fără nici un gînd, planuri, proiecte, totul învălmășit în ficțiuni. Trăim de multe ori în trecut sau în viitor, uitînd de prezent, singurul real, palpabil, care ne aparține cu adevărat" : nimic mai adevărat decît acest adevăr și, totodată, nimic mai adevărat decît „minciuna" pe care o exprimă. De altfel, raportul dintre *ficțiune* și *real* constituie obiectivul declarat al naratorului lui Bedros Horasangian ; acestei „rezolvări" prin *text* îi corespunde, în *Curcubeul de la miezul nopții* și *Închiderea ediției,* încercarea de a-l rezolva prin chiar titlul prozelor : astfel, aș spune că piesele lui Bedros Horasangian își au ficțiunea în titlu și realitatea în text : iată doar cîteva asemenea titluri care denunță convenția ficțiunii : *Nimeni nu poate pretinde că a traversat Oceanul Pacific pe jos* (în care se povestește o întîmplare banală, de pe uscat, dintr-o „anume dar și oarecare zi de septembrie"), *O dimineață crăpată și tăiată felii la Macondo* (în care nu se întîmplă nimic la Macondo), *L-am privit pe Salvador*

Dali drept în ochi (în care Salvador Dali este „victima“ şi naratorul, „călăul“), *Richard Wagner într-un hotel, departe* (în care nu este vorba despre Wagner) şi, bineînţeles, *Secvenţe despre starea prozei* (în care este vorba despre Gheorghe Crăciun). Altfel — vorba naratorului mereu invocat şi revocat —, se revine încet, încet tot la tandreţe şi sentimente...

IOAN LĂCUSTĂ

Cartea de debut a lui Ioan Lăcustă, *Cu ochi blînzi* (1985), se încheie cu începutul său : „Vom citi, totuși, săptămîna viitoare la «Junimea». Știm că profesorul și desantiștii, cîți vor mai fi atunci pe poziții, ne vor asculta cu atenție. Și, poate, ne vor înțelege că noi am așteptat o zi și o noapte la ușa domnului Caragiale. S-a întîmplat să ajungem cînd nu era acasă. De ce-am fi triști pentru o astfel de așteptare ?". Ca alți prozatori ai noului val, Ioan Lăcustă datorează Cenaclului „Junimea", condus de Ov. S. Crohmălniceanu, acel mult-puțin care a transformat pe *cititorul* de proză (poezie, teatru, critică) din cenaclu în *scriitor,* autor al unui (unor) volum(e) în care se cuprind, aproape în chip obligatoriu, textele „prezentate" și discutate altădată, cînd autorul în cauză era unul dintre numeroșii aspiranți la gloria raftului de librărie și bibliotecă (particulară și publică).

Volumul de proză scurtă al lui Ioan Lăcustă este, ca și cărțile altor tineri prozatori, semnificativ pentru cîteva dintre noile direcții de evoluție ale epicii de după 1980 ; mai întîi, frapează opțiunea majorității prozatorilor ce aparțin generației în cauză pentru proza scurtă ale cărei specii păruseră a fi abandonate sau, oricum, privite de promoțiile mai vîrstnice exact ca protagonista unui cunoscut basm : și dacă tot comparăm, atunci să ne întrebăm : cît va sta Cenușăreasa la marele bal ? (Comparația și întrebarea nu sînt lipsite de interes, dat fiind faptul că mai mulți tineri prozatori și, printre ei, chiar „desantiștii" au publicat între timp romane, preferînd convivii de „cursă lungă" fermecătoarei dar, vai !, „fictivei" Ce-

nușăresе). Deocamdată, Ioan Lăcustă este unul dintre fidelii acesteia ; cartea sa cuprinde două secțiuni care inversează o „ordine" (caragialiană), propunînd optsprezece *schițe* și șaisprezece *momente*, diferite atît în perspectiva formulei epice, cît și în aceea a experimentului pe care mizează. Schițele lui Ioan Lăcustă sînt *„iconice"* ; prozatorul caută subiecte „dramatice" întorcînd cursul altfel lent al cotidianului apăsător spre orizontul altor trăiri, din zona atingerii cu simbolul și din aceea de contact al visului cu realul : *leacul de singurătate* din *Vis cu lup* sau *pasărea rănită* din *Rană de zbor* schițează conflicte interioare, de un intens dramatism, rămase însă la *sugestie* pentru că atît vrea proza scurtă : despre conflictele „mari" să vorbească romanul. De altfel, primul lucru pe care l-au învățat tinerii prozatori „cu lecturi și replică" este *teoria* textului epic, așa încît viitorului antologator al prozei scurte (cu adevărat) tinere nu-i va fi greu (nici jenant) să producă dovezi care să certifice faptul că ne aflăm în fața unei nuvele, a unei schițe, povestiri sau, iată, „moment". Ioan Lăcustă cunoaște bine știința *construirii* unui text, lucru esențial chiar și atunci cînd — cum spunea cineva — ai ce povesti și talentul îți dă „ghies" să o faci. Apoi, prozatorul știe să aleagă subiecte sau să se lase „ales" de acestea, așa încît textul său să fie „proaspăt", umed de viață, cum bine zicea un ilustru înaintaș privind viața ; în schițele din prima parte a cărții, realul este *anexat* și nu doar „consemnat" (povestit, imitat, etc.), Ioan Lăcustă descoperind în limbaj și comportament resorturile mecanismului social pe care proza nu încetează a-l căuta încă de pe vremea cînd se numea „romanț" : proze precum *Cartofi noi, Așteptînd, Trandafiri de toamnă, De trei lei, Cîștigătorul, Înserare de august, Precum cuvîntul peste închipuire, Povestea cu cei patru Anonimi, Ileana Cosînzeana și verbul neogrec, Povestea unui medic tînăr* iau „pulsul" realității, oferind cititorului acea (mult) căutată „senzație de viață" care se descoperă în imediata apropiere prin mijlocirea unei abia vizibile „convenții" literare : textul lui Ioan Lăcustă *„se întrupează"* din realitate și nu o „întruchipează" pe aceasta. Fapt observat și altădată în proza tinerilor, textul se „instrumentalizează", depășind limitele

diverselor „pacturi“ cu care ne-a obișnuit literatura mai veche sau mai recentă și obligînd pe cititor să intersecteze „propriul“ text cu acela al autorului volumului parcurs ; între real și fictiv nu mai sînt praguri de trecut pentru că ne aflăm exact în zona interferenței lor, acolo unde povestea „se dictează“ pe sine, se scrie singură, lăsîndu-se condusă doar pentru a trece din popularul „cod oral“ în larg cunoscutul „cod scris“.

„Momentele“ din secțiunea a doua a volumului sînt narațiuni inconfundabil caragialiene ; Ioan Lăcustă face aici un experiment dintre cele mai interesante pe care l-aș numi *parodia parodiei* ; fiecare text pleacă de la niște *fapte diverse* (citate din rubricile suculente ale ziarelor „Adevărul“ și „Universul“ din 1901), actualizîndu-le, descoperindu-le „resursele“ literare, continuînd, în fapt, ceea ce schițele „iconice“ amintite realizau într-un alt registru : „momentul“ este un alt mod, mai subtil încă, de a anexa realul. În rest, se menține aceeași largă „democrație“ a relațiilor dintre autor și personaj : fiecare cu textul său și, implicit, cu adevărurile aferente : în cele din urmă, amîndoi ajung să *transcrie* impecabil acel himeric dar mereu tulburător „text infinit și anonim al vieții“.

CRISTIAN TEODORESCU

Ultimul „desantist“ (etimologia exactă a termenului este aceasta : autor prezent în antologia *Desant '83)* care confirmă valoarea unui cenaclu de proză („Junimea“, condus de Ov. S. Crohmălniceanu), dovedind, totodată, forța unei generații literare care s-a impus în ultimii ani, este Cristian Teodorescu, autorul unui volum de proză scurtă intitulat *Maestrul de lumini* (1985) ; dacă interesul pentru proza scurtă este un semn al acceptării unei „reguli“ pe care, cu puține excepții, a respectat-o majoritatea prozatorilor tineri, formula epică pe care o folosește Cristian Teodorescu este în chip evident diferită de aceea a altor desantiști : iat-o : „Se pare că există nenumărate feluri de a povesti o întîmplare. Dar cînd ai ceva de povestit, lucrurile se simplifică. Chiar și alegerea cuvintelor. Ți se pare foarte firesc ca primul cuvînt să-l atragă pe cel de-al doilea și așa mai departe, pînă cînd nemulțumirea, iritarea de la care ai pornit și care te-au făcut să declari prietenilor «Să vă spun ceva !» dispare“. Acest fragment de început al primei proze a volumului, *Faptul divers,* dezvăluie „tactica“ și „strategia“ *capturării* unui subiect care este *selectat* din cotidian și „tratat“ în regim propriu, adică în afara texturii din care provine : experiența pe care au făcut-o Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu, Adina Kenereș sau Stelian Tănase era aceea a „textualizării“ banalului : Cristian Teodorescu, în replică, segmentează cursul leneș al cotidianului, căutînd *faptul divers,* „excepția“, faptul relevant pentru o tipologie față de care are afinități. Tînărul prozator surprinde cu exactitate punctul secret al conver-

genței socialului cu procesul psihologic; priza la real (caracteristică esențială a prozatorilor generației '80) este dublată, în cazul său, de o certă înzestrare pentru proza analitică și de investigație socială: de aceea, narațiunile din *Maestrul de lumini* sînt mai puțin „texte" (în înțelesul pe care l-au cristalizat cărțile altor tineri prozatori) și mai mult *pretexte* epice, unind o anume tradiție (care spune că pentru a deveni prozator este suficient să ai ce povesti) cu perspectiva modernă asupra modului de abordare a unui spațiu și a unui material narativ.

Ceea ce frapează la Cristian Teodorescu este *obsesia sincerității* și grija pentru „prospețimea" faptului de viață relatat; rezultă de aici ceea ce aș numi o *povestire în primă instanță*, un fel de narațiune „în direct" a evenimentelor, a materialului epic; *precizia* declarată și *imprecizia* pe care o instalează, de pildă, „nostalgia" unei „ore neutre", tensionează textele lui Cristian Teodorescu, conferindu-le un farmec aparte pe care îl are doar scena animată prin jocul de imagini al maestrului de lumini: procedeele sale sînt o ilustrare fidelă a „meseriei" celui care l-a creat. Maestrul de lumini din barul lui Govedaris și naratorul prozelor volumului fac apel la tehnica alternării punctetor de vedere (a punctelor luminoase, adică), descoperind o *scenă* pe care se joacă piesa cu titlul provizoriu „*Un personaj în căutarea autorului său*". „Intriga" unor texte precum *Acasă la Saizu* sau *Tapetul* se structurează în jurul relației autor-personaj, care își schimbă mereu sensul și finalitatea, modificînd ponderea unor termeni interșanjabili; autorul este personaj, personajul este „obiect însuflețit", vocile se amestecă, „natura" devine text pentru că punctul de vedere rămîne suveran; nimic din ceea ce este al autorului nu lipsește personajului său, *creativitatea* fiind atributul lor cel mai caracteristic: naratorul produce texte, personajul scrie jurnale, *cartea* ivindu-se din această concurență a unor voci care au ce povesti și, mai ales, știu cum să o facă.

Din punctul meu de vedere (procedeul, cum se vede, este și al cititorului — al treilea maestru de lumini al cărții), textul cel mai important al volumului lui Cristian Teodorescu este nuvela *Contractul*; protagonistul acesteia, bătrînul domn M., este ceea ce se cheamă un

personaj *real*, verosimil, întrucît el exprimă o tipologie cunoscută, chiar dacă puțin prezentă în romanele noastre contemporane ; „realitatea" lui M. nu rezultă atît din încadrarea sa într-o textură socială, nici din „identitatea" altfel redusă la o inițială, cît din legătura perfect funcțională și motivată între psihologia și comportamentul acestuia : Cristian Teodorescu *de-numește* astfel un personaj, lăsînd cititorului plăcerea de a-l *numi :* el, cititorul, este invitat să creeze și să povestească la rîndul lui, provocat de un narator care sugerează, schițează, acordă spații libere pentru un joc de imagini care continuă după ultimul cuvînt al textului său. Perspectiva personajului *real* (real din punctul de vedere al amintitei legături dintre psihologie și comportament) face plauzibil chiar și alb-negrul realității, fără a-i nuanța conturul, ci, dimpotrivă, îngroșîndu-i liniile originare. Pe Cristian Teodorescu îl preocupă două tipuri umane, *naivul* și *descurcărețul,* reprezentați prin Rafail și Anton sau prin M. și „domnul Ion" din *Maestrul de lumini* și *Contractul,* cele mai frumoase proze ale volumului ; cînd raportul nu se „personalizează", el este ipostaziat prin relația, cu aceiași indici însă, dintre candoarea protagonistului și realitatea texturii sociale *(Vîrtejul bucureșteanului, Tapetul, Elefantul) :* naivul și descurcărețul sînt predicatul și complementul narațiunilor lui Cristian Teodorescu, unul dintre cei mai talentați desantiști ai generației '80.

IOAN GROȘAN

Prima carte a lui Ioan Groșan este, în perspectivă valorică, una dintre *primele* cărți ale generației '80 ; fără a se complica defel în teorii ale textului, dar cu o bună cunoaștere a „mișcării" prozei contemporane și cu o cultură solidă, Ioan Groșan a scris în *Caravana cinematografică* (1985) patru povestiri care sînt antologice. Tînărul prozator s-a făcut cunoscut, mai cu seamă, printr-o sumă de texte, să le spun „umoristice" (care circulă, de altfel, oral de pe vremea cînd „Ars amatoria" era mai tînără și activa la Cluj), apoi a început să scrie proză mai „serioasă", amendată și aceea poate prea sever de către unii drept „anecdotică", pentru ca în primul său volum Ioan Groșan să facă dovada deplinei maturități, reușind să găsească modul ideal de a exploata resursele umorului într-o construcție epică dintre cele mai riguroase. Cu această schiță, fie și sumară, a evoluției prozatorului, *Caravana cinematografică* este încă o surpriză pentru cei care îl cunosc pe „bon-viveur"-ul Ioan Groșan.

Aproape tot ceea ce selectează ochiul și memoria prozatorului în *O dimineață minunată pentru proză scurtă, Insula, Caravana cinematografică* și *Marea amărăciune* se grupează sub semnul umorului fin și al ironiei subțiri ; căutînd pretexte, asaltat de subiecte, încercînd să descopere „impulsul" povestirii, Ioan Groșan acroșează alte stiluri și alte moduri de a nara, de care se distanțează ironic : aș spune că obiectul și subiectul ironiei sale este mai totdeauna *textul* însuși, iar punctul final este *tragicul* care pătrunde în pagina lui Ioan Groșan printre hohote de rîs și subțirimi ironice.

„Invarianta“ povestirilor din această carte este istoria unică a transformării oralității în scriitură ; termenii nu sînt deloc prețioși în acest caz pentru că, iată — așa cum am spus —, Ioan Groșan se bucura de celebritate printre colegii săi de generație mai ales prin poveștile sale care au devenit mai pe urmă texte (din grija unui „colectiv“ care se numește „Ars amatoria“) și erau destui cei care au crezut că „opera“ lui Ioan Groșan începe și sfîrșește în spuma oralităților sale. Așa stînd lucrurile, *tema naratorului* care structurează toate cele patru povestiri ale volumului capătă o motivație profundă care vizează un mod de a trăi (al personajului) și un mod de a fi (al autorului) ; domnișoara Corina și Darcleu din *Caravana cinematografică* sînt niște asemenea naratori obsedați de povestirea care *trebuie* să organizeze, la modul ideal firește, fiecare moment trăit : rațiunea lor nu este *a fi* (tot ceea ce trăiesc este stîngaci, în bună măsură fals, furat, trucat de relațiile „principale“ cu președintele Tanasie, cu plutonierul Atanasiu Gică sau cu avîntatul tovarăș Tavi), ci *a povesti :* drama naratorului este aceea de a rămîne *personaj* pentru că oralitatea, „mișcarea“ vie a povestirii în prezența interlocutorului, nu se pot transforma în text, Corinei și lui Darcleu rămînîndu-le de neatins condiția *autorului :* între cele două coduri (oral și scris) ale povestirii se consumă drama Corinei, cu nimic mai puțin tragică decît oricare alta cu care ne-au obișnuit alte romane din alte epoci. Dar poate că textul cel mai semnificativ din punctul de vedere al acestor delimitări este „microromanul“ (de 120 de pagini) *Marea amărăciune*. Sebastian Pop, profesor de 33 de ani, „suferă“ de o boală incurabilă care se cheamă *fantazare ;* într-o primă instanță, privirea sa *proiectivă* construiește biografia Ioanei Eraclid, o studiază pentru a o modela pentru sine : fantazînd, Sebastian Pop își face o lume a sa, tînărul profesor realizînd cu privirea ceea ce anticul Pygmalion făcea cu dalta : Ioan Groșan „narativizează“ în *Marea amărăciune* un mit care, de cîteva mii de ani, constituie subiectul oricărui discurs „îndrăgostit“. Și dacă vom spune că din dragostea sculptorului Pygmalion cu statuia sa însuflețită s-a născut un fiu pe care îl chema Pathos (adică, suferință), vom avea atunci

și „dezlegarea“ titlului și a semnificației narațiunii lui Ioan Groșan: marea amărăciune este suferința unui Pygmalion din zilele noastre, îndrăgostit de propria sa ficțiune, însuflețită sau, mai bine, „încorporată“ sub numele de Ioana Eraclid. Citit astfel, textul lui Ioan Groșan își dezvăluie întreaga schemă compozițională al cărei miez este ceea ce personajele numesc *prescriere*; a trăi cum (îți) este scris — acesta este sensul existenței creatorului Sebastian Pop și a creației sale, profesoara de engleză Ioana Eraclid: jocul prescrierii faptelor și cuvintelor celor doi este, în fapt, jocul superior al creației care pune „în consonanță adevărul vorbelor lor cu adevărurile din jur“. Este adevărat că, așa cum a observat și Ioan Buduca, povestea lui Sebastian Pop și a Ioanei Eraclid poate fi apropiată de aceea din *Bunavestire* a lui Nicolae Breban, găsindu-se, la rigoare, o eventuală „suprapunere“ sau, mai exact, o replică a unei scene (petrecută la Breban în camera unui hotel dintr-o stațiune de odihnă, iar la Groșan în compartimentul de clasa I dintr-un tren tras pe o linie „moartă“) și a unor tipuri de personaj: dar Grobei și Lelia Haretina, ca și Sebastian Pop și Ioana Eraclid, se „extrag“ din același „substrat“, al epicii mitului amintit. Forța de creație a lui Sebastian Pop stă în performanța sa de *a citi* totul, de la chipul Ioanei la planșele unui manual de zoologie și de la fluieratul unui șofer de pe un peridoc la propriile stări interioare; *realitatea* textului și a existenței lui Sebastian Pop crește din puterea *fantazării* sale, așa cum o altă realitate, mult mai veche, se ivea din puterea dragostei și din bunăvoința Afroditei: ambele povești sfîrșesc în „pathos“, într-o „mare amărăciune“.

Impecabil scris, volumul *Caravana cinematografică* anunță pe unul dintre viitorii protagoniști ai prozei noastre.

CUPRINS

PROFILURI EPICE CONTEMPORANE

Istoria romanului românesc din ultimele decenii se confundă cu istoria personajului său, în al cărui profil se poate recunoaşte totdeauna figura autorului. „întors" în propriul text. Este aici nu un alt „narcisism" al scriitorului, cît nevoia acută de a „experimenta" el însuşi realul ; în această semnificaţie a prezenţei prozatorului în textura propriei opere trebuie căutată şi explicaţia interesului cititorilor contemporani pentru roman : cunoscînd personajul, el re-cunoaşte scriitorul, descoperindu-şi astfel propriul chip în oglinda textului.

Lei 20